

Korin und seine zeit

Friedrich Perzyński




·EX·LIBRIS·


M
&Co

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

DREIUNDSECHZIGSTER UND VIERUNDSECHZIGSTER BAND

Published 5. November 1907.
Privilege of Copyright in the United States reserved under the act approved March 3., 1905 by Marquardt & Co. in Berlin

---







DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN · VON

RICHARD MUTHER

KORIN UND SEINE ZEIT

VON

FRIEDRICH PERZYŃSKI

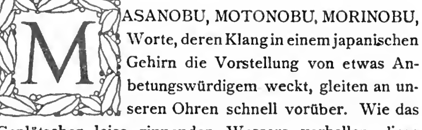
MIT 34 VOLLBILDERN UND ZAHLREICHEN IN DEN TEXT GEDRUCKTEN ABBILDUNGEN

MARQUARDT & CO., BERLIN
[1907]

WILLIAM EVERETT SCOTT

ZU EIGEN





MASANOBU, MOTONOBU, MORINOBU, Worte, deren Klang in einem japanischen Gehirn die Vorstellung von etwas Anbetungswürdigem weckt, gleiten an unseren Ohren schnell vorüber. Wie das Geplätscher leise rinnenden Wassers verhallen diese silbenschweren Namen in der Luft.

Das Wort Korin, ein harter und beredter Laut, das Ohr grausam anpackend wie Scherbengeräusch, kündet etwas Seltsames, Sinnlich-Erregendes sinnlich an.

Korin ist ein Choc, ist Bewegung und Ausschweifung, eine gischtsprühende Welle auf anmutig gekurvtem, sich taktmässig wiegendem Strom.

So wirkt sein Werk auf den Unbefangenen, auf den Neuling. Die Geschichte der japanischen Malerei erscheint als ein Silberplan, den zu betrachten reizvoll, doch etwas ermüdend ist. Seine Hügel und Täler sind

so sanft, dass das Auge des Fernstehenden sie zu einer Ebene, zu einer ruhig atmenden Fläche verbindet. Nur jene Welle zauberhaften Ursprungs bannt länger den Blick. Sie scheint sich aus eigener Kraft emporzuwinden, sich mächtig aufzutürmen und zu überschlagen, weithin Gischtflocken versendend, die langsam an das Ufer schäumen, wo von dem jähen Aufbrausen des Elementes nur ein schwacher Wogenanprall noch Kunde gibt ...



Wer erfahren hat, dass ein Choc, die unvergesslichsten sinnlichen Eindrücke durch eine kalte Analyse nichts von ihrer Wucht einbüssen, sucht mit der Freude des Reifen nach den Wurzeln der Kraft, die Erscheinungen von der Art Korins ihren blendenden Glanz verleihen.

Es zeigt sich bald, dass auch Korin nicht ganz der Einsame war, als der er oberflächlich Geniessenden gelten wird. Bei aller Bizarrerie hat er doch immer den Respekt seiner Zeitgenossen vor klassischen Überlieferungen mit feinem Instinkt geschont, und so sehr schien auch seine Pinselführung zuweilen von erlernten Regeln diktiert, dass die beiden berühmtesten Akademien, die Kano- und die Tosaschule, sich nicht ohne Grund das Anrecht auf Korin streitig machen konnten.

Als tatsächliche Befruchter seiner Kunst sind indes Koyetsu und Sotatsu anzusehen. Der helle Schein, der von Korins Namen ausstrahlt, hat dem Ruhmesschilde seiner Meister viel vom ursprünglichen Glanze geraubt. Und doch sind ihre Werke es gewesen, die dem Geschmacke des Kunstadepten die Richtung gewiesen, die seinen Blick für unerhörte Kühnheit des Linienschwunges, für eine raffinierte und originelle Unregelmässigkeit des Umrisses gestählt haben.

Dem sehr japanischen Leben Koyetsus nachzugehen,

das für Korin in mancher Beziehung vorbildlich gewesen sein mag, ist instruktiv und reizvoll. Geboren 1555 als Mitglied einer Familie, in der der Beruf des Waffenschmiedes erblich war, widmete auch Honami Koyetsu sich der Schwertfegerkunst und Expertise. Unter den Schwertklingenexperten Japans hat niemand ihn an Treffsicherheit des Urteils erreicht. „Das Schwert ist die Seele des Samurai“, heisst es im 35. Gesetz Iyeyasus, und darum wurde das Schmieden und Härten des heilig gehaltenen Stahles unter feierlichen Zeremonien, in einer mit frommen Kakemonos geschmückten, eigens zu jenem Zweck errichteten Werkstatt unter gewissenhafter Beobachtung genau erprobter und ängstlich gehüteter Rezepte vorgenommen, deren Verrat mit dem Leben bezahlt wurde. An der Art, wie die Klinge getönt und wie sie gehärtet war (vielleicht dem vornehmsten Akt der langen, weihevollen Handlung), schloss der Expert auf den Stil, auf die Güte und den Verfertiger der Arbeit, dessen Signum auf dem Heft allein ihm nicht genügen durfte, weil es allzuleicht zu fälschen war.

Neben dem Härten, Schärfen, Polieren und Begutachten von Klingen wandte Koyetsu der Kalligraphie seine Seele zu. Ono no Tofu, einer der Sanseki, der drei klassischen Kalligraphen, war sein Vorbild. Ihm



Der Einsiedler Kinko auf seinem Karpfen reitend

strebte Koyetsu mit solchem Eifer und Geschick nach, dass er seinerseits bald als einer der „drei Schönschreiber von Heian“*) gepriesen und der göttergleichen Trias des Mittelalters angereiht wurde.

Man weiss, wie hoch die Völker des Orients die Kalligraphie schätzen. Dass eine durchschnittliche Geschicklichkeit der Hand (von den an das Gedächtnis gestellten Anforderungen sei gar nicht gesprochen) für ein auch nur erträgliches Kopieren japanischer Schriftzeichen nicht ausreicht, wird jeder erfahren haben, der die krausen, wundervoll schwungreichen Charaktere dieser Schrift einmal nachzumalen versuchte. Nur der Pinsel gibt so weiche und harmonische Kurven her, und welcher Europäer weiss mit ihm gefällig umzugehen?

In seinen späteren Lebensjahren widmete Koyetsu sich der Malerei, der Keramik und der Dekoration von Lacken. Nach Tajima hat Koyetsu sich als Töpfer im Stile Rakus bewegt, dessen handgeformte Teekummen mit ihren aparten schwarzen, grünen und roten Glasuren und ihrer fruchtschalenartigen Haut von den schöngeistigen Chajin seit dem 16. Jahrhundert viel begehrt

*) Der alte Name für Kyoto.



DIE BUCHT VON SUMINOYE

[illegible]



waren, weil sich diese dickwandigen Gefässe förmlich in die Hand schmeichelten und der Tee sich in ihnen besonders lange warm erhielt.

Wie als Keramiker (er soll eine neue Nuance Rot „erfunden“ haben; wenn ich einen Schluss von einer im Städtischen Museum zu Bremen vorhandenen Kopie nach Koyetsu ziehen darf, handelt es sich um ein helles Erdbeerrot), so legte Koyetsu auch als Blumenmaler und Dekorator von Lacken einen sehr persönlichen und raffinierten Geschmack an den Tag. Zumal seine Leistungen auf dem Gebiete der Lackmalerei waren so bemerkenswerte, dass man seitdem rühmend von einem Koyetsustile sprach, worunter Dinge von seltener und verlockender Schönheit verstanden werden.

Ich will eine dieser Arbeiten hier beschreiben, wenngleich ich weiss, dass man sich selbst mit geschliffenen und überlegten Worten der Anmut eines japanischen Gerätes nicht nähert.

Es ist ein Suzuribako, ein Schreibkasten mit Lacküberzug, der aus zwei Teilen, dem Stülpdeckel und dem Behälter für die Schreibutensilien besteht. Ein Tuschanreibestein, die Tusche, ein metallenes Tropfgefäss und die Schreibpinsel füllen die zierlichen Fächer des Untersatzes.

Über die Aussenseiten des Deckels und das Innere des Kastens zieht sich ein eigenartiges Landschaftsbild. Wellen von Gold mit schwarzen Konturen, vielköpfigen kleinen Tieren gleich, klettern steile Felswandungen hinauf. Durch ein Netz von Parallelen, die am Deckel heruntergleiten, unter Tusche und Tropfgefäss kriechen, wird das rhythmische Spiel der Wogen angedeutet.

Von weitem, zumal bei der Betrachtung einer farblosen Reproduktion, macht der Kasten den Eindruck einer bizarr gefärbten Lackschale, deren dicke Haut geborsten und stückweise in eigentümlich wohlgefälligen Umrissen abgeplatzt ist. Wenn man im Kindesalter krank im Bette liegt, formt das heisse Auge aus Durchlöcherungen der Gardinen, aus Flecken der Tapete, und während der Dämmerung aus den Silhouetten harmloser Geräte exotische Landschaften, gruselige Tier- und Menschenbilder. Koyetsus Küstenlandschaft steht solchen kindlichen Phantasien an Unwahrheit und Grosszügigkeit der Stilisierung kaum nach.

Der Materialreichtum erhöht die Differenziertheit von Genuss und Wirkung. Die Felsberge sind aus Blei in sichtbarem Relief modelliert, die über Wellen und Küste verstreuten Schriftzeichen in Silber aufgehöht. Für die Zeichnung der Brandung wurde Goldlack verwendet

derart, dass aus dem schwarzen Lackuntergrunde jene mit dem Pinsel gezogenen Wellenlinien ausgespart blieben.

Die Schriftzeichen weisen auf den Sinn des Motivs. Ergänzt man zu dem Vorhandenen zwei Worte: „Strand“ und „Wellen“ (Dinge, die den Mittelpunkt der Darstellung bilden und darum nicht genannt zu werden brauchen), so erhält man einen klassischen Fünfzeiler (Tanka), der während eines Versturniers im 9. Jahrhundert an der vielbesungenen Bucht von Suminoye entstanden ist, von der Liebe handelt und von der herrlichen Landschaft, die diese Empfindung weckte.

Wie sehr spricht der Kalligraph aus dieser Dekoration! Wie beredt ein kultivierter Geschmack! Vergegenwärtigen wir uns, wie eine nackte Illustration des Versturnieres ausgefallen wäre: eine Figurengruppe etwa, Höflinge, die um ihre Kaiserin geschart sind und nachdenklich, mit dem Gesicht strophenschmiedender Leute, in die Brandung starren. Koyetsu hasste die Deutlichkeit, die pauvre Seelen dem Künstler vorschreiben. Er nahm ein Naturbild ohne jede figürliche Staffage und liess von diesem auch nur den vagen Eindruck, der etwa im Gehirn eines Poeten zurückbleibt. Das Gedicht, das Ason Toshiyuki Fujiwara im 9. Jahrhundert aus den

drei grossen Dingen vor ihm: Flut, Wellen und Felsgestein komponierte, ist hier in lyrischen Linien reproduziert.

Der Kalligraph Koyetsu setzte Bruchstücke der berühmten Tanka auf seine Berge von Blei, auf seine Brandung von Gold. Scharf hebt sich ihr silberner Körper von dem verschiedenfarbigen Grunde ab. Wer japanische Augen hat, weiss: sie sind schön, diese Zeichen, mit höchster Kunst geschrieben, und sie sind ein Gemälde ebensogut wie das poetische Nebelbild der Bucht von Suminoye.

Wird jemand dem verfeinerten und klugen Japaner vorwerfen, wie unsinnig es sei, Buchstaben mitten in ein Bild hineinzusetzen und dadurch jegliche Illusion zu zerstören? Woher kommen diese Schriftzeichen? Sind sie vom Himmel gefallen? Von irgendwelchen Bäumen wie reife Früchte oder trockene Blätter?

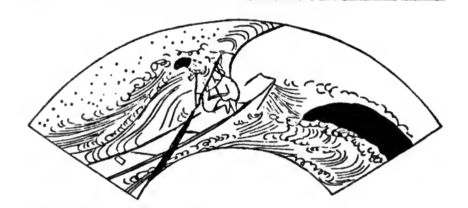
Schönheit und Logik sind nicht immer Geschwister. Indem Koyetsu sich an jener berauschte, ist er der anderen im weiten Bogen ausgewichen. Stolz auf seine gerühmte Hand, ersann er eine Bizarrerie, und um sie köstlich zu machen, ihr auch die Seelen der Geistig-Armen zu gewinnen, fasste er sie in Silber. Hat er ähnliches empfunden wie Li-Tai-Poh, der einst sang:

GANZ TRUNKEN VON MEINEN VERSEN, BETRACHTE ICH VOM FENSTER DAS SCHWANKEN DER BAMBUSZWEIGE — SO IST DAS MEER, WENN ES SICH BEWEGT, UND DIE BLÄTTER, DEREN STACHELN SICH STREIFEN, RASCHELN WIE KASKADEN — — — —

ICH LASSE SCHRIFTZEICHEN AUF DAS PAPIER HERNIEDERTROPFEN — VON WEITEM KÖNNTE MAN GLAUBEN, ES SEIEN PFLAUMENBLÜTEN, DIE AUF EINE SCHNEEDECKE GEFALLEN SIND — — — —

DIE KÖSTLICHE FRISCHE DER MANDARINEN VERFLIEGT, WENN EINE FRAU SIE ZU LANGE IM FUTTER IHRES ÄRMELS TRÄGT, SO WIE DER REIF SCHMILZT IN DER SONNE — — — — — — — — — — — — —

ABER DIE SCHRIFTZEICHEN, DIE ICH AUF DAS PAPIER HERNIEDERFALLEN LASSE, SIE WERDEN NIE UND NIMMER VERGEHEN — — — — — — —



TAWARAYA SOTATSU, KORINS ANderer Instruktor, muss ein stilles Leben geführt haben. Obwohl es nicht gar zu weit zurückliegt, ist das Datum seiner Geburt und seines Todes nicht mehr aufzuspüren. Wir wissen nur, dass er sich nach längerem Studium chinesischer und japanischer Klassiker ganz besonders mit Kano Eitokus Manier befreundete, dass er in Tokyo während der Periode Kwanyei (1624—1644) seine Blütezeit hatte und zum Hokyo ernannt wurde, was etwa unserem Professortitel entspricht.

Für diese spärlichen Notizen entschädigen vollauf Sotatsus hinterlassene Werke, die mit gewichtigen Zungen reden.

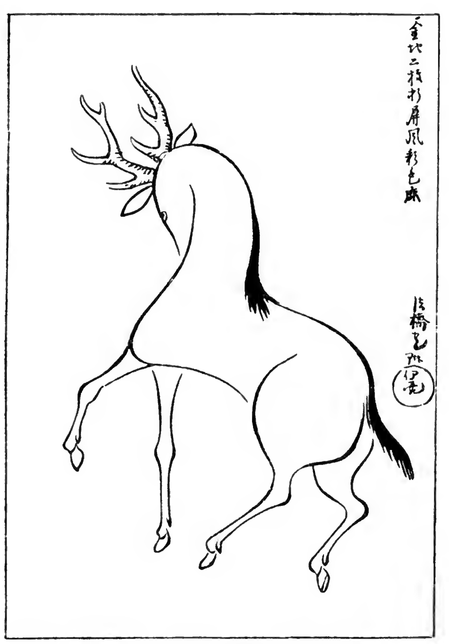
Es sind Szenen aus klassischen Poesien und aus dem Leben ostasiatischer Dichter, Tierbilder und Pflanzenmalereien in Form von Kakemonos oder aber als Zier für Wandschirme gedacht.

Sein Stil hat wiederholt gewechselt. Malt er Li-Tai-Poh vor einem Wasserfalle, so verfällt er in die vielen von uns kleinlich erscheinende spitzpinselige Manier chinesischer Landschafter. Will er einen Wandschirm mit einer Szene aus dem Roman des schönen Prinzen Genji schmücken, so nähert er sich dem Stil jener Schule, die der Murasaki Shikibu Werk in unzähligen, minutiös ausgeführten Gemälden illustriert hat, dem Tosa-Stil. Zwei Legendengestalten des Buddhismus, Hanshan und Shihte, die weisen Toren, skizziert er in der wuchtigen und charakteristischen Art des Kano-yé mit einer erstaunlichen Sparsamkeit der Mittel. Von der rechten Bildecke hängt ein Efeuzweig herab mit duftig und weich hingesetzten Blättern; die Grazie, mit der Sotatsus Pinsel an solchen nebensächlichen Stellen über die Seide geglitten ist, interessiert mehr, als das figürliche Thema, das zu dem eisernen Besitzstand der japanischen Maler gehört.

Auf den Lehrer Korins weisen einige Stilleben von auffallender Physiognomie.

Graf Takatsugu Tôdô besitzt zwei Kakemonos, deren Vorwurf einen Abendländer merkwürdig anmutet. Auf einem Iko, einem niedrigen, lackierten Gestell, das zum Ablegen der Kleider dient, hängen grossgewürfelte seidene Gewänder. Ein Hintergrund ist nicht vorhanden; dass weder Lichtreflexe noch eine perspektivische Gliederung des Raumes angedeutet sind, braucht kaum erwähnt zu werden. Vielleicht ist niemals in der japanischen Malerei die Verehrung schöner Stoffe, die dem menschlichen Körper in den Augen der Asiaten erst ästhetische Vollkommenheit verleihen, drastischer und kapriziöser zum Ausdruck gelangt als auf diesen Kakemonos des Sotatsu.

Seine Blumenmalereien exzellieren durch denselben distinguierten und ungewöhnlichen Geschmack. Er hat einen zweiteiligen Wandschirm zu dekorieren und lässt ihn zunächst mit Gold grundieren. Von der unteren rechten Bildecke aus schleudert sein Pinsel dann in verschiedenen Tonstärken ein paar mächtige Büsche blühender Hagi-Pflanzen (Lespedeza bicolor) nach dem linken Teile des Setzschirmes hinüber. Das Weiss und Rosa der vielen Blüten wird gedämpft durch das satte Grün des Buschwerks, und so ist die Klippe des Süsslichen und Femininen energisch umschifft. Fast die ganze obere



Hirsch (von einem zweiteiligen Setzschirm)

Hälfte des Paravents bleibt ohne Dekoration, denn diese mattgoldene ruhige Fläche soll die Atmosphäre andeuten. Man kauert an der Erde und man hat die Büsche in der Augenhöhe. Wird die Illusion, einem Stück Natur unmittelbar gegenüberzusitzen, den Duft von Park und Feld zu atmen, durch dieses ebenso schöne wie nützliche und leicht transportable Gerät nicht glücklicher erreicht als durch unsere Öllandschaften, die in Holzrahmen eingeschlossen sind und an Nägeln hängen?

Ein Kakemono mit Chrysanthemen am Seeufer prägt sich dem Gedächtnis unverlierbar ein. Die feine Grenzlinie, die Sotatsus und Korins Kunst voneinander trennt, scheint hier völlig verwischt. Fünf hohe Chrysanthemumstauden, von denen einzelne blütenschwer sich neigen und sich überschneiden, ein in tollen Buchtungen diagonal durch das Bild sich schlängelndes Erdreich, ein stummer, einfarbiger Fond, in den die Chrysanthemumköpfe hineinragen, das ist das geringfügige Motiv. Ocker, Schwarz und Tiefgrün bilden die Grundakkorde. Die grau-violett gesprenkelten Chrysanthemumblüten und jene kühne Diagonale sind die Träger der graziösen und prickelnden Melodie.

Dieses leichte Thema greift uns nicht ans Herz.

Aber liegt nicht eine gesunde Erkenntnis darin, dass sich die Japaner durch die Darstellung gewaltiger Affekte wohl von der Schaubühne herab mitreissen lassen, dass sie aber aus ihrer Häuslichkeit den Affekt zu verbannen suchen? Wir stumpfen gegen seelische Erschütterungen, die tagtäglich wiederkehren, schnell ab. Griechische und japanische Malereien, durch ihren Stil über die Wirklichkeit hinausgehoben, entlassen unser Hirn ohne Druck. Erlaubt und verlockend ist es, in ihrem Bannkreis zu träumen, über einen höheren Stil unseres Lebens nachzusinnen. Die grossen Künstler jüngerer Zeiten aber begnügen sich nicht mehr mit diskreten und aufheiternden Wirkungen. Durch die Wahrhaftigkeit und Wucht ihrer Empfindungen, durch die Schwere ihrer Vorwürfe wissen sie sich unserer Seele ganz und gar zu bemächtigen, wissen sie unsere eigene Phantasie zum Schweigen zu bringen. Für ihre leidenschaftlichen und gedankentiefen Werke, die mit der Begrenztheit und Bescheidenheit eines Durchschnittdaseins grausam kontrastieren, für die erregten und überlauten Stimmen ihrer Gestalten eignet sich die Akustik unserer Wohnräume schlecht. In dem Widerwillen gegen ältere Stilperioden, in dem Geschrei nach nackter Wahrheit der Kunst vergass

man ganz, dass im Leben jeder Sterbliche sie meidet, wenn seine Phantasie und die Behaglichkeit der Stunde es ihm irgend erlauben, und dass wir sie, die Wahrheit, aus dem Munde eines anderen, auch in der geringsten Dosis, immer nur stilisiert ertragen können.



SHOTEI KINSUI ERZÄHLT: AUF seinen Reisen kam der berühmte Dichter Bashō einst durch einen gewissen ländlichen Distrikt. Während er so dahinschritt, machte er Haikaigedichte.*) Es war Vollmond. Der ganze Himmel war überflutet mit Licht, so dass es heller zu sein schien als am Mittag. So hell war es, dass Bashō nicht daran dachte, eine Herberge zu suchen, sondern seine Reise fortsetzte. Er näherte sich einem Dorf, wo er Leute erblickte, die Saké und Speisen mitgenommen hatten, um die gute Luft zu geniessen und sich an dem schönen Mondlicht

*) Ein Haikaigedicht ist eine Abkürzung der Tanka. Während diese aus fünf Zeilen und genau einunddreissig Silben besteht, fehlen dem siebenzehnsilbigen Haikai die beiden letzten Zeilen der Tanka, d. h. vierzehn Silben. Die Kunst der Tanka wie des Haikai beruht auf der Prägnanz der Worte.

Bashō, einer der literarischen Repräsentanten der Genrokuperiode (1688—1704) gab dem im 15. Jahrhundert erfundenen Haikai eine ungeheuere Popularität.

zu erfreuen. Bashō blieb stehen und wartete auf sie. Es dauerte nicht lange, so begannen sie Haikais zu komponieren. Mit nicht geringem Vergnügen konstatierte Bashō, dass man eine so ästhetische Beschäftigung sogar in einem ganz entlegenen Orte goutierte, und er fuhr fort, zu lauschen und zu beobachten. Irgendein Pinsel aber in jener Gesellschaft bemerkte ihn und rief: „Da steht ein Priester, der wie ein Pilger aussieht. Vielleicht ist er ein Bettelmönch! Ich denke aber, wir laden ihn trotzdem ein, sich zu uns zu setzen." Sie alle glaubten, ihren Spass an ihm zu haben. Bashō konnte nicht ablehnen, trat zu ihnen und nahm den niedrigsten Sitz. Jener Narr aber wandte sich zu ihm: „Jeder von uns hier hat sich verpflichtet, etwas über den Vollmond zu dichten. Auch du musst einen Vers zum besten geben." Bashō entschuldigte sich. Er wäre ein unbedeutender Mensch, ein ganz einfacher Mensch vom Lande. Wie könne er den Anspruch erheben, sich an der Unterhaltung einer so ehrenwerten Gesellschaft zu beteiligen? Er bäte sehr, dass sie ihn freundlichst entschuldigten. „Tut uns leid," antworteten die Kumpane, „wir können dich nicht lossprechen. Gut oder schlecht, ein Gedicht wenigstens musst du machen." Sie drängten ihn, bis er schliesslich einwilligte.

Ein Lächeln überflog jetzt Bashōs Gesicht. Er verschränkte die Arme, wandte sich zu dem Schreiber der Gesellschaft und sagte: „Hier also habt ihr eins . . .:

SEIT DER NEUMOND . . .“

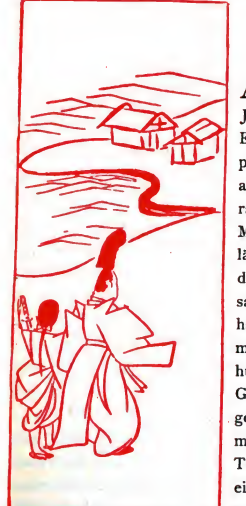
„Neumond! Was für ein Narr, dieser Priester!“ rief jemand dazwischen. „Vom Vollmond soll er dichten!“ „Lass ihn fortfahren,“ bemerkte jemand anders, „desto komischer endet die ganze Geschichte.“ Und sie stellten sich um ihn herum, bespöttelten ihn und lachten. Bashō gab nicht acht darauf, sondern fuhr fort:

„SEIT DER NEUMOND SCHIEN,
HAT MEIN HERZ NICHT GESCHWIEGEN,
HEUT' NACHT SCHWEIGT'S VOR GLÜCK!“

Die ganze Gesellschaft geriet ausser Fassung. Nachdem man die Plätze wieder eingenommen hatte, wandte sich alles Bashō zu. „Unmöglich können Sie, verehrter Herr, als gewöhnlicher Priester, einen so hervorragenden Vers schreiben! Dürfen wir erfahren, wer Sie sind?“ Bashō lächelnd: „Ich heisse Bashō und bin unterwegs, um die Kunst des Haikai zu pflegen“. Die biederen Landleute baten um Entschuldigung, ausserordentlich

betroffen wegen ihres unhöflichen Benehmens einem so ausgezeichneten Manne gegenüber, „dessen wohlriechender Name bekannt sei in der ganzen Welt". Ihre Nachbarn kamen hinzu, ebenfalls grosse Verehrer der Haikaikunst, und nun begann ein fröhliches Schmausen, zu Ehren des Dichters, beim mittaghellen Vollmonde . . .





ALS DAS SECHZEHNTE Jahrhundert sich seinem Ende zuneigte, wurde in Japan ein blutiger Bürgerkrieg ausgekämpft. Mit ähnlich raffinierten und grausamen Mitteln, wie sie von den ländergierigen Tyrannen der italienischen Renaissance angewendet wurden, hatten im Yamato-Reiche mächtige Clans fünf Jahrhunderte mit wechselndem Glück um die Suprematie gerungen. Lange sahen die müden Sprösslinge Jimmu Tennos, die in Kyoto hinter einem Wall von Zeremonien gegen die gemeinen Deut-

lichkeiten des Lebens verschanzt gehalten wurden, dem wilden Kriegsspiele zu.

Erst im 16. Jahrhundert gelang es drei kaiserlichen Marschällen, Nobunaga, Hideyoshi und Jyeyasu, Menschen von Eisen, den Trotz der fürstlichen Aufrührer zu brechen. Nobunaga aber fiel durch Mord, und Hideyoshi brachte im nächsten Jahrzehnt ein früher Tod um die Früchte seines koreanischen Feldzuges und eines fast antikischen Lebens. An seinen Nachfolger Jyeyasu, der das Geschick der „Rebellen" in der mörderischen Schlacht von Sekigahara besiegelte, erging nun der bange Dank seines kaiserlichen Herrn. Mit Yoritomos Ehrentitel „Shogun", d. h. grosser Feldherr, belehnt, ein Heer erprobter und blind ergebener Krieger hinter sich, war Fürst Jyeyasu Tokugawa für die kampfentwöhnten Dalai Lama Japans eine ähnliche Gefahr geworden, wie einst der Gross-Condottiere Colleoni für die Republik Venedig, die ihren Feldherrn besoldete, ihm Befehle gab und vor dem allein sie zitterte ...

Und Jyeyasu, eine geborene Herrschernatur, gab die Fäden nicht mehr aus der Hand. Seine, die Tokugawa-Dynastie, blieb zweieinhalb Jahrhunderte die erste Lenkerin des Staatswesens, deren Beamten listig sorgten,

dass der vom Volke respektierte Titel des Tenno (Himmelskönigs) sich nur an willfährige Prinzen vererbte.

Der alten Kulturstadt Kyoto ersteht in Yedo, der Tokugawaresidenz, eine gefährliche Rivalin, die lawinenartig wächst, einen grossen Teil des Handels an sich reisst und Gelehrten und Literaten, Künstlern und Kunsthandwerkern verlockend weit die Tore öffnet. Jyeyasus Regime setzt sofort mit grossen und segensreichen Reformen ein. Schulen werden gegründet, hervorragende Philosophen an den Shogunenhof berufen, wissenschaftliche und poetische Publikationen machtvoll gefördert. Jyeyasu selbst nimmt an dem geistigen Leben seiner Hauptstadt lebendigen Anteil.

Mif der Befestigung der Shogunenmacht und des inneren Friedens wachsen dann die ästhetischen Ansprüche. Die Tokugawafamilie geht mit glänzendem Beispiel voran. Unter dem Shogun Jyemitsu entstehen Paläste und Tempel von einer Pracht, die Erinnerungen an die glorreiche Zeit Hideyoshis heraufbeschwören. Ein Stab brillant geschulter Künstler, denen alle Nahrungssorgen genommen werden, setzt die ausschweifendsten Träume des Tokugawasprossen in Wirklichkeit um.

Ein grosses Strömen vom stilleren Kyoto zur lärmenden und prunkenden Zentrale beginnt. Darf man selbst nicht glänzen, so will man doch möglichst nahe dem Lichte stehen. Alteingesessene Künstlerfamilien reissen sich aus der „Stadt der Purpurberge und der Kristallflüsse“ los und siedeln sich in Yedo an. Der zehnte Goto (Renjo), dessen Vorfahren neun Generationen hindurch die Kunst der Schwertverzierung in Kyoto ausgeübt und zur höchsten Blüte gebracht hatten, verlässt die Heimat, eröffnet ein Atelier in Yedo und dient dem Shogun.

Als sich das Jahrhundert abermals wendet, geht das japanische Leben einen friedfertigen und vergnüglichen Gang. Neue Städte sind aufgeblüht, neue Handelszentren sind geschaffen. Osaka, die Hochburg des Patriziats, durch Hideyoshi bereits mächtig gefördert, beginnt auf kommerziellem, geistigem und gesellschaftlichem Gebiete mit Kyoto und Yedo erfolgreich zu wetteifern. Sie schenkt dem Lande in Ibara Saikwaku einen Novellisten, dessen Werke die Japaner der Gegenwart niedrig und anstössig heissen, die aber von seinen Zeitgenossen mit Gier verschlungen werden. Ohne tiefere Bildung und gleichgiltig gegen die Moral der auf Anstand haltenden Leute, schildert Saikwaku



WELLEN IM STURM
Zweiteiliger Setzschirm auf Goldgrund
Besitzer: Herr Kinshichi Beppu, Tokyo.

mit unerschrockenem und saftigem Pinsel das freie Treiben in den privaten und den öffentlichen Häusern seiner Vaterstadt. Er ist der Schöpfer des modernen, zolaisch langatmigen japanischen Romans.

Der sinnliche Brodem, der von Osten aufsteigt, von der Erde Osakas, in dem kein Ukas dem ausschweifenden Leben der Bürger Einhalt gebietet, und von dem japanischen Byzanz, dessen Luft erfüllt ist von süssen Erinnerungen an erlauchte Sünder und schöne Sünderinnen, diese Atmosphäre des Luxus und der Wollust dringt langsam nach Westen und erobert sich in der Periode Genroku auch die Tokugawaresidenz.

Yedos Söhnen gab der eiserne Jyeyasu das Mark zum Genusse und Jyemitsu, der Prächtige, die verfeinerten Sinne. Man füllt den Tag mit Vergnügungen, aber mit solchen, wie wir sie von Kulturmenschen erwarten. Von Bashōs, des Haikaidichters und seiner fünftausend Schüler Verse hallt das Land. Haikaiturniere werden allmonatlich in Yedo und der Provinz abgehalten. Die Bauern treiben nachts, wenn der Vollmond ihr Dorf in Silberlicht taucht, poetische Kurzweil. Ist das auch nicht mehr, als wenn etwa in Italien unter freiem Himmel junge Leute Lieder zur Laute improvisieren, Lieder, die anmutig und wohlklingend sind (doch nur in Italien), so

zeugt beides doch von einer unleugbaren Verfeinerung der Volkssitten.

Bashō also dichtet, Chikamatsu-Monzaimon, fruchtbar wie Shakespeare, gibt der halb barbarischen Schaubühne ein festes Repertoir von heroischen und bürgerlichen Tragödien künstlerischen Gepräges, deren Hauptrollen der grosse Danjuro kreïert, der Begründer eines bis auf unsere Tage fortgepflanzten Histrionengeschlechts. Saikwaku porträtiert die Trimalchios, Enkolps und Gitons von Osaka. Der Witz blüht und satirisches Lachen. Hanafusa Itcho, ebenfalls ein Kind des lustigen Osaka, Haikaidichter, Kalligraph und Maler, trägt durch seine phantastischen Einfälle in die Köpfe seiner Zeitgenossen neue Gährung. Aller talentvollen und ausschweifenden Gesellen Kumpan, scheut er in seinem Übermute nicht vor einer Karrikatur der Mächtigsten zurück, die den Spiess umkehren und den Spötter für zwölf Jahre in die Verbannung schicken.

Moronobu wird Mode und diktiert sie. Die grossen naturalistischen Ziermotive auf den weitärmeligen Gewändern der Frauen sind auf Moronobu, den ehemaligen Stoffmusterzeichner, zurückzuführen. Durch die Vervollkommnung des Holzschnittes, der zum erstenmal von Moronobu planmässig zur Illustrierung von po-

pulären Büchern historischen und belletristischen Inhalts verwendet wird, erhalten endlich auch die wenig begüterten Mittelklassen ihre künstlerische Nahrung.

Moronobu ist Realist, doch mit allen japanischen Einschränkungen. Als Haupt der Ukioyeriu, die ihre Stoffe der alltäglichen Welt entlehnte, hält er allerdings die Erinnerungen an wirklich geschaute Typen aus der Yedoer Menschenflut fest. Seine Gestalten kennen jedoch nur eine Funktion: sich graziös zu bewegen und sich mit ihren Genossinnen zu einem wohlklingenden Linienreigen zu verbinden. So wirken diese etwas gleichförmigen, mit lapidaren Strichen hingesetzten Silhouetten ernst und streng auf uns wie ein antiker Fries. Eine nähere Betrachtung ergibt, dass Hals, Leib und Füsse, um der Anmut der Bewegung willen, fast stets verrenkt und verzeichnet sind. Doch welche sinnliche Kraft, welche Entschlossenheit der Empfindung, welches Aroma der Jugend entströmt den Wiegendrucken der Genrokuperiode!

Mit allen diesen Namen ist der Reigen schöpferischer Persönlichkeiten jener lebendigen Zeit nicht geschlossen. Für den Hof von Yedo, und dann auch für das Patriziat ziseliert neben dem zehnten Goto noch Itchos Freund, Yokoya Somin. Was er macht, sind

Schwertzieraten, Sachen, die dem Laien vielleicht nur „niedlich“ erscheinen, und die doch in jenem Lande der delikaten Nuance eine Revolution unter den Graveuren hervorgerufen haben. Der elfte Goto, geblendet von Somins „an Gottheit grenzenden Geschicklichkeit“ bricht, wovon alle Kunstliebhaber Notiz nehmen, mit der seit zweihundert Jahren gepflegten Stiltradition seines Hauses und folgt dem neuen Sterne.

Ritsuo und Koma, der eine in fürstlichen, der andere in des Shoguns Diensten, setzen die Welt der Amateure durch Lacke von neuer, schwer zugänglicher Schönheit in Entzücken. — Bei Zusammenkünften der Chajin reicht der Hausherr dann und wann wohl ein Tongefäss herum von unscheinbarem Äusseren, das aber von diesen sachkundigen und gelehrten Teetrinkern mit Andacht betrachtet und liebevoll wie zartes Fleisch befühlt wird. Es ist eine neue Arbeit des Töpfers Kenzan. Man bewertet seinen Geschmack, vergleicht ihn mit dem des göttlichen Ninsei und schätzt sich glücklich, in einer Zeit zu leben, in der die Bedürfnisse des Gourmet vor allen anderen respektiert und befriedigt werden.

Durch den Ozean getrennt von dem gemeinen Völkerhader des Kontinents, lockt das Japan der Periode



DER DONNERGOTT
Zweiteiliger Setzschirm mit farbiger Malerei auf Goldgrund
Besitzer: Graf Satotaka Tokugawa, Tokyo.

Genroku uns wie eine Insel der Seligen. Sind damals nicht unsere zartesten ästhetischen Wünsche in diesem Traumlande bis zur Vollkommenheit erfüllt worden?

Ein Rausch der Freude aber muss die Menschen der Genrokuzeit erfasst haben, da zu all den Sternen am Kunsthimmel noch ein Planet erschien, dessen zauberisches Licht von Jahr zu Jahr voller und reiner wurde und die Blicke der Schönheitsschwelger wie das Feuer eines ganzen Sternenregens traf: der Planet Korin.



OGATA KORIN WAR BEGÜTERTER Eltern Kind.

Auf sein Leben und seine Kunst hat dieser Glückszufall ähnlich wohltätig eingewirkt wie auf die Entwicklung Goethes oder der Goncourts, die nicht frei von Eitelkeit schrieben, sie kennten in Kunst und Literatur nur wenige ohne Brot geborene Revolutionäre.

Von Korins Vorfahren wissen wir, dass Shinzaburo Koreharu Ogata, der im 16. Jahrhundert lebte, in den Diensten eines der kunstsinnigen Ashikaga-Shogune stand, dass Shinzaburo Dôhaku Shintopriester wurde und dessen Sohn Sôhaku in Kyoto einen Handel mit Schnittwaren und feinen Geweben betrieb, der vom kaiserlichen Hofe begünstigt wurde. Soken übernahm das väterliche Geschäft.

In diesem Soken pulsiert eine starke künstlerische Ader. Er lässt sich Malunterricht von einem Schüler des grossen Koyetsu erteilen und muss den Pinsel mit Geschick gebraucht haben, denn einige Enzyklopädien führen seinen Namen unter den zeitgenössischen Künst-

lern auf. Soken nimmt gleichzeitig die Interessen seiner Firma so ausgezeichnet wahr, dass Korin und Kenzan, seine beiden Söhne, den vielfältigen Segen des Wohlstandes seit frühester Jugend geniessen.

Der 1660 geborene Korin wird vom Vater in die Anfangsgründe der Malerei eingeführt. Was den blutjungen Menschen dann veranlasste, sich eine Zeitlang ganz und gar religiösen Problemen zuzuwenden, wird uns von Korins Biographen nicht überliefert; es ist aber auch im Abendlande nicht ungewöhnlich, dass sensible Naturen in oder unmittelbar nach der Pubertät sich leidenschaftlich ernst mit ihrem Gott auseinandersetzen. Vielleicht aber folgte Korin nur einer Modeströmung.

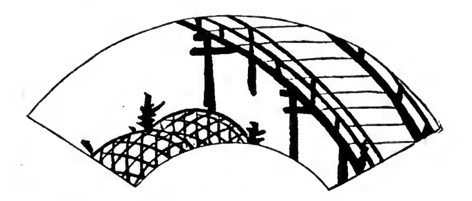
Nach diesem kurzen Intermezzo nehmen die eigentlichen künstlerischen Lehrjahre ihren Anfang. Korin macht verschiedene ausgezeichnete Kurse durch, darunter einen bei einem Kanomeister von Rang: Tsunenobu. Auch die feine Manier der Tosaschule, deren Werke er mit Fleiss studiert, beherrscht er bald. Entscheidend in sein Leben greifen zwei noch nicht lange verblichene Meister ein: Sotatsu und Koyetsu. Sie geben ihm die ersehnte Klarheit über die eigenen Ziele, die er Jahrzehnte hindurch mit der Zähigkeit und Konsequenz des pekuniär Unabhängigen verfolgt.

Der äussere Lebensgang moderner Künstler verläuft meist in so alltäglichen Bahnen, dass der Biograph Mühe hat, bei der Erwähnung des Unerlässlichen die Sandbank der Trockenheit zu vermeiden. Die Art, wie Cellini und Leoni durch die Welt stürmten, ist von ihnen selbst als beispiellos empfunden worden. Der Reichgeborene, der seines Fonds sicher ist und vom Ungewöhnlichen eine Beeinträchtigung seiner Konzentration fürchtet, geht durch genaue Regelung seiner Existenz allen Reibungen oft aus dem Wege. Es ist ein qualvoller Gedanke, ein stillverrinnendes Leben dieser Art, das Leben etwa eines Klinger, ohne Tagebücher und Briefe des Künstlers erzählen zu müssen.

Die japanischen Historiographen entschädigen uns da, wo sie uns kein Fleisch zu einer interessanten Vita liefern können, durch Anekdoten. Sie sind meist dürftig in ihrer Handlung und wie die unserer älteren Kunstgeschichte, der Wahrheit etwas zuwiderlaufend. Was uns in Ermangelung wichtiger Ereignisse über das Tempo und die Kultur des Korinschen Lebens erzählt wird, klingt so treuherzig, lyrisch und stimmungsvoll, passt so sehr zu unserer Vorstellung von seiner Gourmetexistenz, dass man mit diesen feinen Sächelchen vergnügt die vielen Lücken füllt.



DER WINDGOTT
Zweiteiliger Setzschirm mit farbiger Malerei auf Goldgrund
Besitzer: Graf Satotaka Tokugawa, Tokyo



WIR ERFAHREN ALSO, DASS KORIN wie sein Bruder Kenzan sich von berühmten Professoren der Teezeremonie in die Geheimnisse dieser seltsamen Wissenschaft einweihen lassen. Mit Hilfe ihres angeborenen künstlerischen Taktes erlangen sie bald den Grad eines Chajin, eines vollendeten ästhetischen Teetrinkers, der seine Gäste nach klassischen Regeln zu empfangen, zu bewirten und zu unterhalten weiss. Für die vornehme Jugend des Inselreiches war es unerlässlich, einen derartigen Kursus zu absolvieren, da in ihm nicht nur Grazie und Würde des Benehmens gelehrt, sondern auch die ästhetische Urteilskraft geschärft, die antiquarische Neigung, diese

kennzeichnende Eigenschaft des wahren Gourmet, mittels edler Objekte der Antike geweckt wurde.

Die zu wunderlicher Umständlichkeit gediehene Sitte der Teezeremonie ist ein alter Zopf der Rokokokultur Japans. Ein berühmter Kunstexpert des 15. Jahrhunderts, Shuko, hatte die schwankenden Trinkregeln der Vorfahren zuerst in ein festes System gebracht, das mehr einem Moralkodex ähnelt als einem Trinkkomment. Von ihm war der Ashikaga-Shogun Yoshimasa derart entzückt, dass er Shuko zu seinem arbiter elegantiarum ernannte und dessen Lehren sofort in eine glänzende Praxis umsetzte.

Wie sein Ahnherr Yoshimitsu sich ein goldenes Haus errichtet hatte, so plante Yoshimasa einen von oben bis unten versilberten Pavillon. Am Abhange des Daimonjiberges, eines nördlichen Ausläufers der schönen Higashiyama-Ketten, sollte er wie ein Traum aus Nephrit durch die Büsche schimmern. Blieb die Versilberung auch nur ein Projekt, so doch nicht der Pavillon selbst, der noch steht, inmitten eines Gartens, der wirklich exotisch fremdartig ist und unser Hirn beschäftigt, wie das sein Architekt, der grosse Maler Soami, auch beabsichtigt hat.

In dem ganz nach Shukos Vorschriften gebauten



Der Glücksgott Hotei seines Rucksacks entledigt

kleinen Teehäuschen dieses Gartens trafen sich die intimsten Freunde Yoshimasas. Er selbst bewillkommnete sie am Eingange des Pavillons, und dem Range nach, ein Fürst voran, der berühmteste Chajin hinter ihm, der vielbeneidete Besitzer jahrhundertealter Teetöpfe etwa als dritter, hielt man seinen Einzug in das nur drei Quadratmeter umfassende Allerheiligste. Die aufgestellten Kunstschätze wurden zunächst bewundert (auch hier hatte der würdigste Gast den Vortritt), eine kleine Begrüssungsrede des Hausherrn wurde mit verbindlicher Miene angehört und die Zeremonie nahm beim Dufte des feinen Räucherwerkes ihren Anfang. Man dinierte, rauchte, naschte vom herumgereichten Konfekt und bewunderte noch einmal die geschmackvollen Wandbilder, ein Lackgerät, eine Bronze. Alles war mit genauester Berechnung der Wirkung aufgestellt, und es ist unnötig zu sagen, dass nirgendwo ein Zuviel herrschte, ein Gegenstand den anderen erdrückte. Wie mit den Objekten, war es auch mit den Menschen: kein Lakai störte durch unaufrichtige Servilität, entweihte durch seine seelenlosen Hände die ernste Schönheit ehrwürdiger Geräte.

Nach einer Pause, die man im Garten verbrachte, setzte der zweite Akt ein. Yoshimasa erschien in

BRÜCKENSTEG MIT SCHWERTLILIEN
Farbige Fächermalerei auf Goldgrund
Besitzer: Vicomte Takachika Fukuoka, Tokyo.



glänzenderem Gewande, bereitete den Tee und reichte die Tasse mit dem spinatfarbenen, starken Getränk dem vornehmsten Gaste, der einige Züge tat, das Gefäss sorgfältig am Rande reinigte und weitergab, nachdem er dem Wirte sein Interesse für diese auserlesene Teesorte durch sachkundige Fragen bezeugt hatte. Abermals wurde Räucherwerk verbrannt, Kuchen herumgereicht und dann beim schwächeren Tee eine schöngeistige Unterhaltung gepflogen, der der vornehmste Gast nach einer halben Stunde unter artigen Komplimenten für den Hausherrn ein Ende machte. Drei feierliche Verbeugungen auf beiden Seiten — und das Chanoyu war geschlossen.

Wie die Theekultur, so kamen auch die Grundzüge dieser barocken Zeremonie aus China. Ihr Vermittler, der Ende des 12. Jahrhunderts lebende Bonze Yeisei, hätte dem zuerst noch sehr teuren Getränk wohl kaum Anhänger gewonnen, hätte er seinen aufhorchenden Landsleuten nicht mit warmen Worten geschildert, wie sehr drüben im Mutterlande China der Tee die Zunge löse, wie sehr er die Geister zu einheitlicher und erhabener Stimmung sammele, selbst die rauhesten Gemüter für die Segnungen des Friedens und der Kultur empfänglich mache.

Yoshimasa konnte einhundertfünfzig Jahre später diese Wirkungen einer feinen Geselligkeit für sein vom Hader der Parteien verwüstetes Land, für sein geistiger Tätigkeit traurig entfremdetes Volk nur zu gut brauchen. Die Strenge der Satzungen Shukos wird verständlich im Lichte der Geschichte jener harten Zeit. Es galt, Nacken von Eisen unter das Joch dieser nichtssagend graziösen, bis zur Absurdität verschnörkelten Vorschriften zu beugen, steif gewordenen Gelenken hofmännische Biegsamkeit zurückzuerobern, rachsüchtige und finstere Seelen für die Anmut und Leichtigkeit des wahren Kulturmenschen zu gewinnen.

Yoshimasas Mittel waren fein überlegt. Ein Hauch der poesieumwobenen Tangperiode kam den Gästen des Shoguns aus dem „Silbernen Pavillon“ entgegen, der träumerisch über das zierliche Gewässer lehnte und dem Belesenen Li-Tai-Pohs unsterbliche Verse in das Gedächtnis rief:

INMITTEN DES KLEINEN, KÜNSTLICHEN SEES ERHEBT SICH EIN PAVILLON AUS GRÜNEM UND WEISSEM PORZELLAN; MAN GELANGT ZU IHM AUF EINER NEPHRIT-BRÜCKE, DIE SICH KRÜMMT WIE DER RÜCKEN EINES TIGERS — — — — — — — —

IN DIESEM PAVILLON SITZEN EIN PAAR FREUNDE IN HELLEN KLEIDERN BEIEINANDER UND TRINKEN AUS DÜNNEN SCHALEN — — — — — — — — — — — —

SIE PLAUDERN ANGEREGT ODER SKANDIEREN VERSE, INDEM SIE IHRE HÜTE NACH HINTEN WERFEN ODER DIE ÄRMEL EIN WENIG HOCHHEBEN

DORT, WO DIE KLEINE BRÜCKE SICH ÜBER DEN SEE BIEGT WIE EINE MONDSICHEL AUS NEPHRIT, SITZEN EIN PAAR FREUNDE IN HELLEN KLEIDERN UND TRINKEN, DIE KÖPFE GESENKT, IM PAVILLON AUS PORZELLAN — — — — — — — — — — — — —





AUCH KORIN BAUT SICH, NACHDEM Generationen dem Ashikaga-Shogun in die Gräber von Kyoto gefolgt und Shukos beschwerliche Satzungen von Rikiu, dem Theemeister Hideyoshis zeitgemäss vereinfacht worden waren, auch unser Künstler baut sich in Kuramaguchi, nicht weit von Kyoto, ein Sommerhaus. In den Vorgarten pflanzt er Sträucher und Blumen, seltene und vulgäre, denn auch die vom Volke geliebten Blumen Japans sind schön.

In diesem Häuschen lebt Korin das herrliche Dasein des Grossstädters, der Ferien hat und mit raffinierten Sinnen die kleinen Wonnen ländlicher Einsamkeit auskostet. Er spaziert im Garten herum und lässt sich den Wind über die Haare gehn, den Wind von Kyoto,

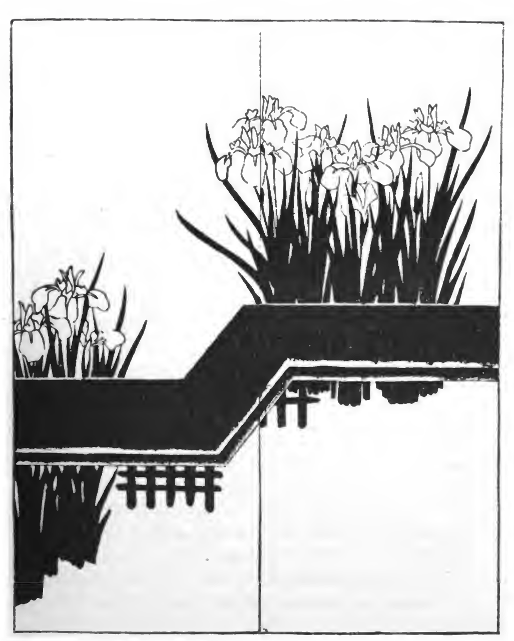
der parfümiert ist mit Erinnerungen und dem Aroma blühender Kräuter, wie die Luft des paradiesischen Fiesole. Er steht viertelstundenlang über die Pflanzen gebückt, sieht, wie die Zweige Blätter ansetzen, wie die Knospen aufplatzen, wie je nach Bestrahlung und Befeuchtung sich der Körper der Blumen bald männlich-straff aufrichtet, bald kläglich erschlafft, nicht anders als der Leib des Menschen nach allzu hitzigem Genusse. Was in eine falsche Richtung wächst, wird beschnitten oder mit einem auf Latten ruhenden Reifen umlegt, der jede eigenwillige Entwicklung ausschliesst.

Korin wird auch nicht müde, die kühne Farbigkeit der Natur zu bewundern, das tiefe Blau der Iris und das satte Grün ihrer Stauden, die von der schweren Feuchtigkeit des Bodens und der Luft diese erstaunliche Frische und Kraft der Farbe erhalten; Päonien mit ihren krankhaft schweren und bleichen Köpfen; Azalien und japanische Kamellien, röter als der Mund des sinnlichsten Weibes. Ist es nicht, als ob die Farben den Blumen Stimmen verleihen, laute und leise, pathetische und zärtliche, und verbinden sich alle diese Akkorde nicht zu einem wundersam harmonischen Konzert?

FANFAREN IN ROT, DAS BLAU SCHALMEIT,
EIN LUSTIGES GRÜN SCHWILLT FLÖTENHELLE . . .



Iris und Yatsuhashi (achtfache Brücke).



Von einem sechsteiligen Setzschirm.

So ist der ganze Garten voll von bunten Klängen, von Gemälden, die man nur zu pflücken braucht, um Setzschirme und Kakemonos von unerhörter Pracht zu erhalten. Doch wie die Schönheit eines Chaire, einer Teeurne, erst zur Geltung kommt, wenn es aus einem kostbaren Seidensäckchen von liebevollen Fingern herausgeschält wird und die Farben des Tons und des Brokates sich gegenseitig steigern, so ist die Natur, sind Büsche, Blüten, Gräser stumm und ganz gefroren, haucht ihnen ein temperamentvolles Künstlerauge kein Leben ein. Korins Blick verliert sich selten im weiten Rundbilde der Natur, das malerisch kaum darstellbar ist und ja auch nichts weiter als das ziemlich banale Gefühl menschlicher Kleinheit im Hirn auslöst; er sucht das Typische der Einzelheit zu erfassen, eines Busches, eines Halmes, einer Blüte. Hat er es ganz erkannt, so meistert er die Natur, nicht mehr sie ihn; er malt einen Kiefernzweig an den Rand eines Kakemonos, und wir sehen den ganzen Stamm. Diese Kurzschrift ist ein japanisches Geheimnis, und Korin hat sie in seinem Garten von Kuramaguchi beherrschen gelernt wie nur die Besten vor und nach ihm.

Zuweilen erscheinen die Freunde, und ein Chanoyu nach Rikius Art wird abgehalten. Der Chajin Korin er-

füllt die kleinlichen Vorschriften des Meisters mit Ehrerbietung, die vom Herzen kommt, denn er weiss, dass diese Zeremonien ein kostbares Vermächtnis jugendfrischer Zeiten sind, in denen Kraft und Naivetät der Empfindung aus der Seele der Künstler in die Werke übergeflossen war.

Wenn das weisse Wappen auf dem indigofarbigen Gewande des letzten Gastes hinter den Büschen verschwunden ist, wird aus dem automatenhaften Chajin Korin wieder der Campagnole. Er legt schnell sein Staatskleid ab, verpackt die zur Schau gestellten Geräte und tritt aufatmend in den Garten.

Korin ist allein mit seinen Wistarien, den Päonien und Schwertlilien. Der Abendwind trägt das Geläute der Tempelglocken von den Hügeln herab zu dem Künstler, der seine Gedanken heute schweigen heisst. Er hockt auf der Erde, von Myriaden kleiner Tierchen umschwärmt, vom weichen Winde gestreichelt. In dieser goldigen Dämmerung, bei dem Gewisper unzähliger feiner Stimmchen, beim Dufte aller Blumen verliert er langsam das Bewusstsein einer menschlichen Existenz. Das Ohr dem Grase zugeneigt, fühlt er sich selbst als Pflanze, fühlt er, wie sehr das japanische Leben oft Ähnlichkeit gewinnt mit einem vegetativen Dasein.



ON KORINS LEBEN IN DER STADT berichten uns seine Biographen nur geringfügige Züge. Einer der interessantesten handelt von den meetings der Grosskaufleute Kyotos. Diese, meist kaiserliche und fürstliche Lieferanten, hielten mit anderen reichen Bürgern Zusammenkünfte zur Beratung und Förderung gemeinnütziger Projekte ab. Es war unausbleiblich, dass man auch geschäftliche Dinge streifte, über neue Unternehmungen plauderte (was wohl beim Saké geschehen sein mag) und die industrielle Produktion der Zeit sachkundig kritisierte. Wie stark auch im kaufmännischen Denken das ästhetische Moment überwog, zeigt die Teilnahme eines so eminenten Künstlers wie Korin an diesen Versammlungen. Zum Dank für die ehrenvollen Einladungen, die an ihn ergingen, überliess er seinen Wirten zuweilen Gewandmuster — Zeichnungen und Skizzen allerlei feiner Geräte.

Diese Motive wurden nicht gerahmt oder in ganzen Reihen ausgestellt (worauf europäischer Protzengeist

von gestern und heute verfallen wäre), sondern tatsächlich ausgeführt. Wir hören ferner, dass die Industriellen Kyotos bei den geschilderten Anlässen, die manchen an unsere Wohltätigkeitsfeste erinnern werden, ihre Frauen und Töchter mitbrachten, um mit ihnen zu glänzen. Die Art, wie das geschah, ist stark orientalisch (vergröbert ist sie auch in unsere Gaue verpflanzt worden, obwohl sie unserem Klima und unseren Rasseeigentümlichkeiten widerstreitet); doch gibt eine ausgesprochen japanische Nuance dieser asiatischen Zurschaustellung geputzter Weiblichkeit ein eminent künstlerisches Gepräge.

Wir erfahren nämlich, dass die Gewänder, mit denen die Fugger und Chigi von Kyoto ihre Damen behängten, auf diesen Meetings wohl sieben- bis achtmal gewechselt wurden, dass es aber als besonders geschmackvoll und vornehm galt, wenn bei allen Kimonos dieselbe Farbenskala beibehalten und nur die Musterung variiert wurde. Eine derart raffinierte Verschwendung, die den Übermut der Genroku-Periode trefflich charakterisiert, durfte sich freilich nur die Elite der Finanz-Aristokratie gestatten. Ihr Dolmetsch war Korin. Was er für die Königinnen dieser Feste ersann, jene Serien von sieben, acht Roben mit reizvoll wechselndem Dekor auf einem

Grundton, duftige Blütengespinnste auf Seidenstoffen von ätherischer Zartheit, stellte selbst Moronobus Textil-Arbeiten in Schatten.

Inmitten dieser luxusschwülen Atmosphäre, in der Korins Kunst zu üppigster Blüte gedieh, traf den vom Glück Verhätschelten ein hartes Verbannungs-Edikt. Er musste Kyoto verlassen. Und das kam so:

Eines Tages machte Korin mit reichen Freunden einen Ausflug zur Kirschblüte von Arashiyama. Er nahm nur ein paar Reisklösse und Pickles mit, die er in ein selbstgefertigtes Körbchen aus der Rinde eines Bambussprösslings tat. Als man am Ufer des Oi-Flusses angelangt war, brachten die Diener die Picknick-Kästen herbei und breiteten deren Inhalt lecker auf dem Rasen aus. Noch appetitlicher waren fast die Jubakos, die Frühstücks-Kästen, selbst, denn sie erstrahlten vom Glanz edler Metalle und bunter Steine und waren von berühmten Lackmalern mit reizenden Landschaften geschmückt. Korin nahm absichtlich als Letzter sein frugales Frühstück aus dem improvisierten Etui. Man erstaunte über die übertriebene Mässigkeit des Künstlers, dessen wohlgeordnete Verhältnisse man kannte, und warf einen grossen Blick auf den sonderbaren Ranzen: da waren Vögel und allerlei Blumen zu

GRABSTÄTTE KORINS IM MYOKENJITEMPEL IN KYOTO.
(Auf dem Grabstein die Worte: Chōkōken Jakumyo Seisei Korin ō.)
Aufnahme des Verfassers. Nachdruck nur mit Genehmigung des Verfassers.



sehen, in herrlichem Stil mit reichem Gold und delikater Farbe auf der Aussenseite aufgetragen. Unzweifelhaft: dieser Korin war der Reichste unter den Reichen von Kyoto.

Doch unser Künstler begnügte sich mit dem Eindruck nicht, den seine artige Kaprice auf diese Sybariten gemacht hatte. Er warf, während alle anderen ihre Jubakos sauber verpacken liessen, seine kostbare, mit echtem Golde überzogene Schale in den Fluss und lachte, als die Strömung sie davontrieb.

Der Vorfall wurde der Obrigkeit gemeldet, die den Künstler zur Strafe für seine unsinnige Verschwendung aus Kyoto verbannte.

Korin musste sich fügen, verkaufte seine Habe und zog nach Yedo. Einer der reichsten Bürger dieser Stadt, Fuyuki, lud Korin, dessen Bekanntschaft er in Kyoto gemacht hatte, ein, in seiner geräumigen Villa nicht weit von Yedo Wohnung zu nehmen. Korin schlug dankbar ein, arbeitete köstliche Dinge für den Hausrat der Fuyukis und wurde schweren Herzens, als er seine Begnadigung erlangt hatte, aus dem kunstsinnigen Patrizierheim entlassen.

Ein stilles Finale folgt. Korin ist wieder in Kyoto. Er arbeitet, und da das Alter nach so vielen goldenen

Tagen heranrückt, füllt er die Pausen mit gottgefälligen Betrachtungen, zieht auch einmal für ein paar Jahre ganz in ein Kloster.

Am 2. Juni 1716 erlosch sein reiches und glückliches Leben. Der grösste Künstler der Genroku-Periode ist sechsundfünfzig Jahre alt geworden. Von seinen beiden Söhnen liess sich der Älteste durch einen reichen Bürger Kyotos adoptieren und wechselte seine Namen; der Jüngere starb in blühendem Alter und nahm den berühmten Namen der Ogata ins Grab.

Den Stil Korins setzten eine Reihe begabter Jünger, wie Kagei Tatebashi und Shikō Watanabe, mit gutem Können fort. Im wahren Geiste des grossen Meisters aber arbeitete, fast hundert Jahre nach Korins Tode, Hoitsu Sakai, der die Skizzen der beiden berühmten Ogata, Korins und Kenzans, gesammelt herausgab und so seinen Namen für ewige Zeiten mit dem der Brüder verflocht.

Ihm verdanken wir genauere Mitteilungen über den Ort, an dem Korins und Kenzans irdische Hülle bestattet wurde, und über die traurige Gleichgiltigkeit späterer Zeiten gegen die einst vielgefeierten Meister. Hoitsus Sammlung von Skizzen nach Werken Kenzans schliesst mit folgendem Nekrolog:

Obwohl ich schon lange mich dem Studium der Malerkunst der beiden Ogata widme, bin ich zu ihrem gründlichen Verständnis noch nicht gelangt.

Überall bekannt ist, dass Korin und Kenzan ein Paar berühmter Maler waren.

Als ich einst vernahm, das Grab Korins liege im Friedhof des Hongioin in Miogenji zu Kyoto, suchte ich es auf. Da ich sein Grabmal umgestürzt und zertrümmert fand, stiftete ich ihm einen kleinen Grabstein und setzte eine Inschrift darauf.)*

Damals wünschte ich auch den Grabstein Kenzans zu sehen, aber niemand wusste ihn mir zu zeigen. Wieder fragte ich nach ihm im nächsten Jahre bei Bewohnern von Kyoto, jedoch wieder vergeblich.

---

*) Brinckmanns treffliche Kenzanstudie (Hamburg 1897), der ich die deutsche Übersetzung des hier abgedruckten Nachwortes entnehme, veranlasste mich, während meiner Anwesenheit in Kyoto 1905, Nachforschungen nach der Grabstätte Korins anzustellen. Der von Hoitsu gestiftete Stein ist noch vorhanden; er trägt die Aufschrift: „Chōkōken Jakumyo Seisei Korin-ō." Das Grab, das von einem Bambuszaun umgeben ist, steht in den ziemlich ausgedehnten Tempelgründen des Myokenji, unbeachtet von den wenigen Passanten, deren Weg hier vorbeigeht. Der Oberpriester des Tempels, ein gütiger alter Herr, durch eine seltene Artigkeit vor so vielen ignoranten und orientalisch-indifferenten Kollegen ausgezeichnet, gestattete mir in liebenswürdiger Weise die photographische Aufnahme der Ruhestätte unseres Künstlers.

Im Oktober dieses Jahres) wurde ich von Riohan zu einer Teegesellschaft geladen, und bei dieser Gelegenheit erzählte er uns, das Grab Shinseis**) befinde sich im Friedhof des Zenyojitempels am Fusse des Uyenoparkes, unweit meiner eigenen Hütte.*

Noch am selben Tage suchte ich den Friedhof auf, und dort fand ich, wie Riohan mir gesagt hatte, das Grab Shinseis. Ich wischte den Staub von dem Grabsteine, besprengte ihn mit Wasser, opferte Weihrauch und Blumen und ehrte den Kenzan im Gebet.

*) 1823.

**) Kenzans eigentlicher Name.





Hofherr mit Diener im Regen

Drachen

KORINS STOFFKREIS HAT EINE FEIN abgegrenzte Peripherie. Es ist unschwer zu erkennen, dass er den ihm von seinen Vorgängern hinterlassenen Motivenschatz keineswegs erweitert, sondern sich mit akademischer Peinlichkeit an ihn geklammert hat. Korin war kein Revolutionär im Sinne Mataheis, Moronobus, Hokusais. Man möchte aus seinem œuvre und Leben sogar ablesen dass er einen Abscheu vor einem Bruch mit alten Traditionen in sich gefühlt hat, weil er sonst nicht mit so ehrlichem Interesse, durch Taten und Werke, die antiquarischen Neigungen der Chajin, der Gemeinde schöngeistiger Teetrinker, hätte unterstützen können.

Wer sich die Musse nimmt, ein japanisches Reproduktionswerk von der Art der Monatsschrift Kokka zu durchblättern (die einen Überblick über fast tausend Jahre japanischer Kunstgeschichte gewährt) wird nicht wenig erstaunen über die geringe Mannigfaltigkeit der Motive, präziser: über die häufige Wiederkehr gewisser

Lieblingsvorwürfe. Die japanischen Maler haben niemals den Anspruch erhoben, als getreue Abschilderer stilloser Wirklichkeit zu gelten. So kam es, dass vielen aus der Lektüre klassischer Schriften reifere Anregungen erwuchsen als aus dem Studium des sie unmittelbar berührenden Lebens. Bis zur Begründung der realistischen Schulen, der Shijoriu und der Ukioyeriu, die seit dem 18. Jahrhundert der Kano- und Tosariu den Rang streitig zu machen suchten, war die figürliche Malerei Japans fast ausschliesslich Historien-Malerei, d. h. sie verherrlichte Episoden und Menschen der Vergangenheit.

Die Tosa-Meister sind als die japanischen Historien-Maler kat exochen anzusprechen. Immer wieder versenkten sie sich in die Schilderungen der höchsten Glanzzeit Kyotos, da Narihira die Herzen der schönhaarigen Hofdamen betörte, Ono no Komachi, eine der „Sechs Heiligen des Liedes“, ihre elegischen Verse schrieb, die der elegante Poet Tsurayuki mit anderen Perlen dieser fruchtbaren Aera zu seiner klassischen Anthologie vereinigte, da zur Jahrtausendwende Murasaki Shikibu, das „Veilchen“ des mächtigen Fujiwara-Geschlechtes, in wundervoll reinem Japanisch mit einer wahren Gelehrten-Geduld die vierundfünfzig Kapitel ihres

Romans vom Prinzen Genji abfasste, der, ebenso wohlgestaltet wie lasterhaft, mit zwölf Jahren heiratete und mit sechzehn, als Cicisbeo seiner Stiefmutter, eine vollkommene Kenntnis des Weibes erlangt hatte.

Diese überkultivierte Zeit ist die Domäne der Tosa-Meister und aller derer, die von irgendeinem Mitgliede der weitverzweigten Schule eine künstlerische Anregung erfuhren. Eine Generation nach der anderen bemüht sich, den schon so oft dargestellten Hauptszenen der klassischen Monogatari, der romantischen Erzählungen, eine neue malerische Nuance abzugewinnen. Dichter und Dichterinnen der goldenen Aera, mit schweren Brokatgewändern angetan, werden auf Palastmatten vor niedrigen Schreibgestellen gezeigt oder in einer jener pittoresken Naturstimmungen, die sie zu Versen verarbeitet und mit malerischer Farbigkeit in ihren Novellen geschildert haben.

Die Legende erzählt, Frau Murasaki habe ihren grossen Genji-Roman auf Befehl der Kaiserin im Tempel Ishiyamadera am Gestade des schönen Biwa-Sees geschrieben, indem sie sich dort Papier und Schreibzeug borgte und das Spiegelbild des Mondes im Wasser betrachtete. In der Tat wird noch heute dem gläubigen Pilger an jener geweihten Stätte der Tuschreibe-

DIE DICHTERIN ONO NO KOMACHI
Nach einer Tuschzeichnung.

stein gezeigt, dessen sich die Murasaki bei der Nieder schrift ihres Werkes bedient haben soll. Für die Popularität dieser Legende haben hauptsächlich die Tosa-Maler gesorgt. Mit einer Beharrlichkeit ohnegleichen wiederholten sie das stimmungsvolle Thema, zerbrachen sie sich den Kopf über eine neue Variante, für deren Würdigung nur ein formal feingeschultes Publikum in Frage kommen konnte.

Auch Korins Nuance ist die Variation. Auch er übernimmt skrupellos den Motivenschatz der beiden Schulen, denen er künstlerisch nahe gestanden hat, der Kano- und Tosariu, in sein œuvre; auch er erblickt in der engen Anlehnung an seine Meister, an Koyetsu und Sotatsu, in der mehr oder minder freien Kopie ihrer Hauptwerke keine Entwürdigung der eigenen künstlerischen Persönlichkeit.

Aber wenn er kopiert, kopiert er wie ein Lenbach, mit einem bewunderungswürdigen Stilgefühl. Korin hat jenen kostbaren Schreibkasten, den Koyetsu mit der Bucht von Sumiyoshi und der schäumenden Brandung in kühnstem lyrischen Impressionismus dekorierte, mit einer wahrhaft verblüffenden Kongenialität nachgebildet. Baron Yanosuke Iwasaki in Tokyo ist der glückliche Besitzer dieses von Korin offen als Wiederholung bezeichneten Lack-

kastens. Vergegenwärtigt man sich die bescheidenen, die Arbeit erschwerenden Grössenverhältnisse (der Deckel misst 18 : 18,5 cm), die Sprödigkeit des für den Dekor verwendeten Materials (Goldmalerei auf Lack mit teilweiser Aussparung des Grundes, Blei- und Silbereinlagen) die Grosszügigkeit der Umrisse bei höchster Subtilität aller Details, Dinge, die sich zusammen nur auf Meisterwerken vorfinden und einer gewöhnlichen Kopisten-Potenz spotten, so wird man den Reiz des von Korin gewagten Experimentes erst voll würdigen. Der japanische Kunsthistoriker Tajima gibt der Kopie sogar den Vorzug vor dem Original. „Wir dürfen," sagt er, „diesem Werke Korins getrost das Lob spenden, dass es höher steht als die Arbeit Koyetsus." Bei aller Bewunderung vor Korins eminentem technischen Können werden sich westländische Kritiker dem japanischen Urteil hier kaum anschliessen. Korins Nachbildung bleibt ein geniales Kunststück, Koyetsus Original aber ein Kunstwerk von höchstem Rang.

Für den Kenninji-Tempel zu Kyoto hatte Sotatsu ein paar zweiteilige Setzschirme mit den Darstellungen des Donnergottes und des Windgottes geschaffen. Mit berserkerhafter Wildheit stürmen die unliebenswürdigen Verkörperungen der Naturgewalten durch die Atmos-

phäre. Der eine schwingt den Blasebalg, der andere rasselt mit dem Donnerreifen; beide werden von schwärzlichen Wolken getragen und sind erschrecklich anzusehen mit ihrem gesträubten Haar, dem raubtierartigen Gebiss und den Höllenfarben ihrer nackten Haut.

„Der Gott des Windes und der Gott des Donners der Hitotsubashi- (d. i. Tokugawa) Familie“ ist die im Nipponlande sehr populäre Bezeichnung für eine freie Nachbildung dieser Setzschirm-Dekorationen von Korins Hand. Nirgendwo verrät eine Zaghaftigkeit der Pinselführung, dass es sich um eine Nachschöpfung handelt. Die Farben sind sehr kräftig, fast bunt; der malachitgrüne Leib des Windgottes tritt besonders eindrucksvoll aus der weichen Hülle schwarzer Wolken auf mattgoldenem Grunde heraus. Die Ausführung, das energische, vereinfachte Liniament lässt an Prima-Malerei denken; eine genauere Betrachtung überzeugt davon, dass jeder Pinselzug vorrichtig erwogen, dass nirgendwo eine Flüchtigkeit unterlaufen, ungewollt Skizzenhaftes stehen geblieben ist, Korin hat sauber gemalt, erstaunlich sauber; wie eine Liebkosung fährt sein Pinsel über die zarte Seide, über das golden grundierte Papier, die sich ihrer ganzen Beschaffenheit nach wenig als Fond

für Experimente einer schüchternen und tastenden Hand eignen.

Japanische Kenner, denen sich auch Tajima anschliesst, preisen abermals die Nachbildung der beiden Götter der Hitotsubashifamilie als ein den Kenninjidarbietungen ebenbürtiges, wenn nicht in manchem Punkte überlegenes Kunstwerk. Könne Korin auch an Grösse der Auffassung nicht mit Sotatsu wetteifern, so sei doch seiner künstlerisch feinen, technisch raffinierten Ausführung unbedingt die Palme zu reichen. Diese Kritik wird schwerlich auf Widerspruch stossen. Korin bietet uns eine Inspiration aus zweitem Hirn; was er sellbst zu leisten imstande war, vermochte er hier nur an Details zu zeigen. Auf Sotatsus Seite liegt die grössere Ursprünglichkeit der Empfindung; seine beiden Polterer scheinen denn auch mit einer ganz anderen Vehemenz durch die Luft zu rasen als jene des jüngeren Künstlers.*)

Dem Repertoir Sotatsus und der Kano-Schule entstammen eine Reihe von chinesischen Motiven, die Korin

*) Ich urteile nach Reproduktionen. Mein Versuch, die Originale Sotatsus im Kenninjitempel zu besichtigen, ist an der Bequemlichkeit der Priester dieses Tempels gescheitert, wenngleich mir ein Geleitbrief der japanischen Regierung zur Verfügung stand.

SHIHTÉ MIT DEM BESEN.
Leichtgetöntes Kakemono auf Papier
Besitzer: Herr Kyuemon Ozawa, Provinz Musashi, Japan.



auf leichtgetönten Kakemonos anmutig variiert hat. So malt er Hanshan und Shihté, die schon Sotatsu, und auch dieser nicht als erster, mit virtuoser Knappheit der Mittel in ihrem zwiespältigen Wesen zu charakterisieren versuchte. Hanshan, nach chinesischer Auslegung die Inkarnation des Bodhisatwa Manjusri, d. h. der Personifikation der Weisheit, lebte im neunten Jahrhundert in China. Mit dem jungen Shihté (den ein gelehrter Priester als Inkarnation des Bodhisatwa Samanta-Bhadra deutete) tat sich der schon bejahrte Hanshan zu einem merkwürdigen Bunde zusammen. Das ungleiche Paar benahm sich so grotesk und närrisch, verfasste gleichzeitig so vortreffliche Gedichte, dass der ganze Distrikt auf die beiden aufmerksam wurde, bis man, zu spät freilich, den ernsten Sinn in der Torengebärde erkannte. Da aber waren, wie in so vielen schönen Legenden, Hanshan und Shihté plötzlich verschwunden.

Korin hat die beiden buddhistischen Heiligen wiederholt gemalt, einmal in Form von zwei Kakemonos für die Familie Ōzawa, das andere Mal als Dekoration eines papierenen Faltfächers. Von den beiden Kakemonos ist die Darstellung Hanshans verloren gegangen, und Hoitsu, Korins posthumer

Jünger, unternahm es, einen Ersatz im Sinne seines Meisters zu schaffen.

Shihté hat den Besen, mit dem er täglich sein Domizil, den Tempel, auskehrte, auf die Erde geworfen, verschränkt die Arme auf dem Rücken und schlägt das Gelächter eines Imbezillen auf. Man wird versucht, die Pinselhiebe zu zählen, mit denen diese urwüchsige Figur in das hohe Rechteck des Kakemonos eingezeichnet ist. Um das buschige Haar herum bleibt ein Lichtrand frei, der bei grösserer Entfernung des Auges zu einem hellen Scheine wächst und den Kopf auf dem mattgetönten Hintergrunde seltsam isoliert, wodurch das Geheimnisvolle dieses Menschenwesens, das Spukhafte des Lachens geschickt gesteigert wird. Sotatsu hat auf seinem Kakemono das Widerspruchsvolle in der äusseren Erscheinung der beiden Heiligen nicht so wirksam zu bannen gewusst; was er gibt, sind kaum mehr als ein paar grosse, läppische Kinder.

Bei zwei anderen Kakemonos, Li-Tai-Poh am Wasserfalle, von Sotatsu wie von Korin gemalt, stellen sich noch deutlichere Divergenzen der Auffassungsweise heraus. Sotatsu steht völlig unter chinesischem Einfluss. Wie auf den Malereien der Tangperiode reckt sich bei ihm ein steiler Felsberg aus

breiten Nebelgurten empor. Lotrecht stürzt der Wasserfall herab. Li-Tai-Poh und sein Diener, die sich's auf einem bankartig verwachsenen Kiefernstamm bequem gemacht haben, betrachten den Katarakt mit gespannter Aufmerksamkeit. Wie auf den Tang-Gemälden so sind auch hier die Proportionen der einzelnen Bildglieder ganz willkürlich angenommen, so des mächtigen über den Felsen hängenden Kiefernastes, der sich dem Kopfe des doch weit entfernt gedachten Dichters bedenklich zu nähern scheint.

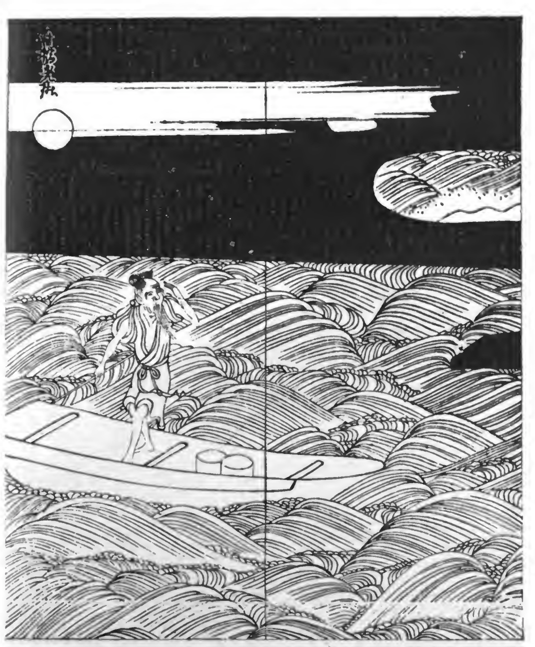
Korin eliminiert alles, was die die Aufmerksamkeit vom Hauptthema abziehen könnte. Er vertraut der Einbildungskraft geschmackvoller Menschen, die mitschaffend geniessen und einem einzigen klangschönen Akkord, der eine reine Stimmung auslöst, den Vorzug geben vor fleissigen, nichts andeutenden, alles bis zum Minutiösen ausfeilenden Kompositionen. Die Mittel Sotatsus, der den grossen Lyriker der Tang-Aera in eine damals vielgemalte Landschaft Chinas setzt und sich so das Zeitkolorit schafft, scheinen äusserliche; die Korins mehr innerlicher Art, d. h. Hand und Gehirn sind gleichmässig an der Schöpfung beteiligt. Ja, zwischen den Mitteln, durch die Korin hier das Andenken des Dichters feiert, und denen des Lyrikers selbst besteht eine gewisse Verwandtschaft.

EINE SCHILDKRÖTE LUSTWANDELT AUF EINEM LOTOSBLATTE
EIN VOGEL RUHT IM INNERN EINER SCHILFBLUME.
EIN JUNGES MÄDCHEN RUDERT EINEN LEICHTEN NACHEN,
DIE TÖNE SEINES LIEDES FOLGEN DEM FLIESSENDEN GEWÄSSER.

Mit sanften Worten malt Li-Tai-Poh hier den idyllischen Frieden des Tan-Yang-Sees bei Nanking. In vier Zeilen hält er die vielen Bildchen fest, die sein Auge während einer Kahnfahrt erhascht, und er setzt sie mosaikartig nebeneinander, es dem Leser überlassend, die mit feinem Pinsel hingetuschten Impressionen zu einer einheitlichen Stimmung zu verbinden.

Li-Tai-Poh macht damit keinen falschen Kalkul. Die Saiten, die er in zartem Arpeggio anschlägt, klingen in uns weiter; aus den abgebrochenen Klängen formt sich langsam eine kleine Melodie. Ein Sommertag, heiss und hell, kein Windzug geht; in einer Schilfblume sitzt ein müder Vogel. Da ist ein Nachen, einer, der wie von selbst gleitet, das Mädchen, das darin sitzt, singt ein Lied. Die Töne schwellen an und ersterben, die Strömung nimmt sie sachte mit sich fort.

Warum erweckt das kleine Gedicht eine farbige



Der chinesische Dichter Hakurakuten

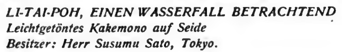


und der Sennin (von einem sechsteiligen Setzschirm)



Vorstellung? Li-Tai-Poh kennt das uralte Wirkungsgeheimnis der Dichter, aller grossen Künstler: mit wenigem viel, mit einigem an rechter Stelle und in rechter Form alles zu sagen. Er spricht nicht von den Bäumen am Ufer; er beginnt nicht einmal, wie es doch jeder ordnungsliebende Mensch täte, mit einer Bemerkung über den See, den Träger der landschaftlichen Stimmung. Er pflückt nur ein paar Einzelheiten aus dem Naturbilde heraus, aber aus diesem anspruchslosen Bukett kommt uns der ganze Duft des Sommertages am Tan-Yang-See entgegen, der unserer Phantasie Schwingen gibt und uns Dinge sehen lässt, von denen der Dichter nicht einmal spricht, das Seeufer mit den Bäumen, das Phosphoreszieren des Wassers, wenn das leichte Ruder eingetaucht wird.

Diesen lyrischen Impressionismus überträgt Korin auf seine Kunst. Er setzt Li-Tai-Poh auf einen Hügel, der in der rechten Bildecke ansteigt und von dem man wenig mehr als einen Zipfel sieht. Von dem mächtigen Kiefernast, der auf Sotatsus Gemälde vom schroffen Felsen herabhängt, sind bei Korin nur ein paar schwanke Zweige übrig geblieben. Sie ragen, mit breitem und weichem Pinsel hingesetzt, duftig und zart in das Bild hinein. Hinter ihnen rauscht der Katarakt; aber er



LI-TAI-POH, EINEN WASSERFALL BETRACHTEND
Leichtgetöntes Kakemono auf Seide
Besitzer: Herr Susumu Sato, Tokyo.



wird durch den Kakemono-Rand völlig vom Ursprunge abgeschnitten, und wir sehen nur die geraden Silbersträhnen des Falles. — Korin gab wie Li-Tai-Poh lyrische Einzelheiten, Ausschnitte eines Ausschnitts. Er wusste, dass man mit ein paar stimmungsreichen Akkorden tiefer in die komplizierte Seele des Genroku-Menschen griff als mit einer sauber disponierten Beschreibung.

Korin bildete diese Art des lyrischen Vortrags von Werk zu Werk entschiedener durch. Das Zeitalter der Klassizität, die „Heian-Periode" (794—1186), der er mit Vorliebe figürliche Motive entnahm, galt längst als die Domäne der Tosa-Meister. Ihre jahrhundertalte Manier, die Dinge zu sehen und zu malen, wirkte so suggestiv auf Korin, dass er bei der Darstellung eines jener Epoche entlehnten Stoffes unwillkürlich in den Stil der Tosariu hineingeriet. Er nahm ihre feinen Pinsel, ihre deckenden, kolibribunten Farben zur Hand. Aber es blieb fast immer bei kleinen Äusserlichkeiten, bei der Manier. Er konnte nicht langweilig malen, ein blosses dekoratives Gepränge schildern, mit der kalten Sachlichkeit des Hofchronisten gefühlvolle Dinge berichten. Er war ein allzu lebendiger Mensch und seine Künstlerseele ein Gefäss, in dem es sich bewegte und brodelte Tag für Tag.

Die Art, wie Korin ehrwürdige Legenden erzählt, ist zuweilen kurios, aber niemals langweilig. Im Besitz der Familie Beppu in Tokyo befinden sich ein Paar Kakemonos, auf denen die Kernszenen zweier alter Novellen dargestellt sind. Ein Jüngling hat seine Geliebte entführt, wird von den Schergen des Gouverneurs verfolgt und verbirgt sich mit dem Mädchen im hohen Grasfelde. Die Sbirren wollen es in Brand setzen, um die Flüchtlinge zur Übergabe zu zwingen, da erhebt sich ein holder weiblicher Gesang. Seit alten Zeiten wird das Verhältnis vom Weibe zum Manne mit jungem Grase verglichen, das sich, vom Windhauch bewegt, zärtlich aneinander schmiegt. Davon sang das Mädchen, und dass das Feuer das Gras und das junge Glück für immer vernichten würde. Die Klänge des Liedes verrieten sie, retteten beiden aber das Leben.

Zart und intim wie die kleine Geschichte ist Korins Interpretation. Mit der Vorliebe der Japaner für eine unregelmässige Gliederung der Komposition hat er das ganze Geschehen an die Bildränder gedrängt. Links oben das Pärchen; er im Kostüm eines Edelmannes, sie mit gelöstem Haar, deren feine Strähnen auf das barock gemusterte Seidenkleid fallen. Gemalt mit dem Pinsel

eines Miniaturisten, völlig nach Tosa-Art. Rechts unten stürmen die Verfolger heran, drei gepanzerte Burschen mit einem Mienenspiel, das an Hokusais und Hiroshiges, wenn nicht an Yoshitoshis Proleten-Typen erinnert. Während im Dämmer des Hintergrundes graue Hügelketten angedeutet sind, bleibt der vordere Plan fast ganz leer. Nur wenige Gräser, dort, wo das Liebespaar hockt und um die Schergen herum, schnellen aus dem Dunste des Musashino-Feldes heraus. Man kann sie zählen, so dünn sind die Halme gesät, die zwei Menschen verbergen sollen. Hätte Korin das hohe wogende Gras gemalt, wären die Verliebten für uns nicht sichtbar geworden. So fordert er uns, treuherzig und gleichgiltig gegen die Forderungen des Realismus, auf, die spärlichen Halme als Symbol zu betrachten, das Fehlende mit dichterischer Phantasie zu ergänzen.

Auch die andere Geschichte erzählt er mit der Naivetät eines Trecentisten. Ein untreuer Ehemann, der seiner stets gleichmässig fröhlichen Gattin misstraut und sie ebenfalls auf falschen Wegen glaubt, verbirgt sich in einem Gehölz nahe seinem Hause. Die Frau, die den Treulosen auf der Wanderung zur Geliebten wähnt, zeigt sich bald im offenen Zimmer (die äussere Holzwand des Hauses lässt sich zurückschieben). In



der Vereinsamung enthüllt sie ihr wahres Antlitz. Nur um den Gatten nicht zu quälen, hat sie stets eine ruhige Miene bewahrt. Und ihren Kummer und ihre Sorge um ihn presst sie in ein Lied, aus dem so viel Liebe für den Abwesenden spricht, dass dieser sein Versteck aufgibt und reuevoll in die Arme des Weibes zurückkehrt.

Man sieht trotz der Kleinheit des Kakemonos (es misst 15 cm zu 35 cm) sehr deutlich, wie sich der versöhnende Schluss dieser ziemlich umfangreichen Handlung ent-

wickelt. Er, der Gatte, sitzt hinter einer Hecke; seinem für unser Gefühl allzu feisten Gesicht könnte man eine gewisse Ergriffenheit anmerken. Ein paar Gräser, ein paar Blumen und Steine sollen das Feld andeuten, das sich zwischen dem Lauscher und seinem Hause ausdehnt. Vom rechten Bildrande her, derart, dass die melancholische Frau ihren Ehemann eigentlich gewahren müsste, schiebt sich der Pavillon mit seiner trauernden Insassin quer in die Szenerie. Korin setzt, wie der japanische Regisseur, poetische Einbildungskraft bei seinen Landsleuten als selbstverständlich voraus; wer sie von uns besitzt, wird in diesem Bilde auf perspektivische Wirkungen von seltener Feinheit stossen, die durch den eigenartigen Aufbau der Komposition, durch die sparsame Füllung des Raumes und zarte Abstufungen eines delikaten Grau gewonnen sind.

Mit welchem Raffinement Korin das elegante Format des hohen und schmalen Kakemonos für dekorative Effekte auszunutzen weiss, lässt sich aus seinen berühmten Narihira-Darstellungen noch müheloser ablesen.

Mit dem eleganten Hofmann des neunten Jahrhunderts mag Korin mehr als ein rein historisches Interesse verbunden haben. Denn er hat ihn so oft gemalt, hat ihn auf Kakemonos, auf Fächern und auf einem

seiner schönsten Lackkästen mit solcher künstlerischen Eloquenz verherrlicht, dass man weder in den antiquarischen Neigungen des Chajin noch in der doch sehr äusserlichen Zugehörigkeit Korins zur Tosa-Gilde eine erschöpfende Erklärung für den von ihm getriebenen Narihira-Kultus erblicken möchte.

Ariwara no Narihira, einer der „sechs Dichterweisen", war der fünfte Sohn des kaiserlichen Prinzen Ahō und das Kind einer luxustollen und wollüstigen Zeit. Narihira war von blendender Schönheit, so schön, dass man noch heute in Japan von einem „Narihira" spricht, wie wir von einem „Adonis" reden. Es braucht kaum hinzugefügt werden, dass die Frauen in ein hitziges Liebesfieber verfielen, wenn sie ihn ansahen. Narihira seinerseits hielt es mit jenem Sechzehnjährigen, der sich im Genji - Roman der Murasaki Shikibu über das andere Geschlecht resumiert: „sehr klein ist die Zahl sowohl derer, die der Beachtung überhaupt gar nicht wert sind, als der vollkommen tadelfreien Weiber, für deren Vorzüge man eine unbegrenzte Bewunderung hegen muss" — mit diesem vorgeschrittenen Amateur hielt es Narihira und begann seit der Gembuku-Zeremonie, als er, fünfzehn Sommer alt, die Mütze der Erwachsenen zum Zeichen

der Männlichkeit erhalten hatte, die aufreibende Liebespraxis in durchaus nicht kleinlicher, sich ständig verfeinernder Manier auszuüben. Dieser Tätigkeit des klassischen Dichters gedenken die heutigen Wächter der japanischen Moral nicht ohne Betrübnis.

Politisch war Narihira weniger glücklich. Er versuchte, den Einfluss des übermächtig werdenden Fujiwarahauses zu brechen und einem übergangenen, ihm befreundeten Erbprinzen den Weg zum Kaiserthron zu bahnen. An der Energie Yoshifusa Fujiwaras scheiterte der Plan. Auf diese getäuschten politischen Hoffnungen wird der melancholische Unterton in den Gedichten Narihiras zurückzuführen sein.

Als eine Art novellistisch ausgesponnenen Leporello-Registers darf das Ise Monogatari gelten, die „Erzählungen aus Ise“, in denen ein Zeitgenosse des japanischen Don Juan von dessen Liebesfahrten, vielleicht an der Hand hinterlassener Aufzeichnungen Narihiras, anmutige Kunde gibt.

Mit Hilfe dieses Quellenwerkes ging Korin dem bunten Leben des Dichters nach, dem er, der glänzende Repräsentant der Genroku-Periode, der ein Brokatkissen als Sitz brauchte, um arbeiten zu können, sich menschlich nahe fühlte, wenngleich Jahrhunderte ihn von jenem

trennten. Besonders gern zeigt er Narihira auf der Reise, wo der sensible Kavalier nicht nur schöner Menschenblumen achtet, sondern auch der wechselvollen Natur, deren Herrlichkeiten er in gefühlvollen lyrischen Ergüssen besingt. Vor dem Nunobiki-Wasserfall, zu dem er mit seinem Bruder Yukihira pilgert, halten die beiden sogar ein kleines Uta-Turnier ab. Yukihira ergeht sich in etwas wehleidigen Empfindungen, die ridikül wirken, wenn man sie aus ihrem zarten japanischen Rahmen reisst. Sein Bruder improvisiert:

MIR VOR DIE FÜSSE
FALLEN ALLE DEMANTEN
DES KATARAKTES.
WIE MÖCHT' ICH GERN SIE SAMMELN,
HÄTTEN IM ÄRMEL SIE RAUM!

Korin setzt diese artige Szene in das schlanke Rechteck eines Kakemonos, derart, dass die Figuren, Narihira und sein Gefolge, nur den siebenten Teil der Bildhöhe einnehmen. Von der oberen rechten Ecke (auch hier hat Korin sich an das achsenlose Kompositionsschema gehalten) stürzt der Wasserfall herab. Das Kataraktbild wäre unvollständig ohne den knorrigen

DAS FELD VON MUSASHINO
Farbiges Kakemono auf Papier
Bes.: Herr Kinshichi Beppu, Tokyo.



Kiefernast, dessen lebhaftes Grün, dessen bizarres Liniament als eindrucksvoller Gegensatz zu den einfachen Formen und Farben des Falles geschickt verwertet sind. In grossen Tupfen aufgetragen, bildet der malachitgrüne Brei wie auf dem Windgott-Setzschirm den koloristischen Akzent des Bildes. Ich möchte sagen, dass dieser Kiefernast vor allem ein echter und ganzer Korin ist, nicht allein wegen der Eigentümlichkeit seiner Färbung, sondern auch wegen seiner kühnen Profilierung. Der Künstler hat es verschmäht, das Nadelwerk zu verdeutlichen; was er gibt, ist die typische, aber sehr verschwommene Silhouette eines Kiefernastes, wie sie sich den Augen weit entfernt Stehender darbieten mag· Korin malt nicht als Unbeteiligter, der Figuren und Szenerie in ein richtiges Verhältnis zu einander setzt; er gesellt sich selbst der Schar Narihiras zu und reproduziert, was sich in deren, in den Blicken der beiden Dichter spiegelt. Und dem Lyriker schlägt der Dekorator wieder ein Schnippchen: wie anders soll man die mit Gold aufgetragenen Rinnen auf der Rinde des Kiefernastes erklären als mit Korins Freude am Pretiösen, am Geflimmer von Perlmutter und von edlen Metallen, die ihn übermannte nicht nur während einer Lackarbeit, sondern auch beim Malen von Kakemonos,

auf denen er die Blätter der Blumen mit feinen Goldlinien äderte.

Nicht aus allen seinen figürlichen Darstellungen lässt sich die Eigenart Korins reinlich herausschälen. Von einem Meister der Kano-Schule, etwa Shokuado, inspiriert, erscheint ein anderes Bild des Narihira-Zyklus, das den Dichter zu Pferde auf einer Reise nach dem Osten in der ganz kanomässigen Silhouetten-Kurzschrift (wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) darstellt. Man sieht den Rücken Narihiras, das verlorene Profil mit dem vom hellen Grunde ausgesparten rechten Ohr, das Hinterteil des Pferdes, dessen Kopf vom Gebüsch verdeckt wird. Es ist eine mit verblüffender Technik hingesetzte Komposition in glänzendem Stil — aber diese Sicherheit, diese Grosszügigkeit der Zeichnung waren längst Schulgut der Kano-Meister.

Ganz im Rahmen des etwas äusserlichen Tosa-ye bleibt Korin mit seinem Porträt der Dichterin Ono no Komachi. Das sorgfältig gescheitelte, zierlich gelegte Haar, die traditionelle Schiefstellung des Kopfes, das schönfarbige, mächtig gebauschte Gewand, die weise Ökonomie in der Raumfüllung — alles dieses weist eher auf einen tüchtigen Tosa-Akademiker als auf Korins zu linearen und koloristischen Exzessen geneigten Pinsel.



Narihira den Fuji betrachtend

Die starke Verwendung von Malachitgrün fällt auch hier auf, doch wird dieser etwas laute und helle Klang diesmal durch breite Wellen von Scharlachrot (Untergewand) und Tiefschwarz (Haupthaar) gedämpft. Wird dieses Porträt (es ist ein erdichtetes und gibt gar nichts vom inneren Wesen der Dichterin) den Bewunderer Korinscher Eigenart auch kaum enthusiasmieren, so darf sich der Historiker des hier entwickelten koloristischen Geschmackes, der Kantilene aller Linien, des strengen und reifen Stiles bedingungslos freuen. Man muss neben diese feinsinnige Arbeit die Komachi-Darstellungen Späterer, etwa eines Yosai (1787–1878) halten, um die Frische und Kraft des Genroku-Künstlers und die Oberflächlichkeit, die Trockenheit und Banalität des vielgefeierten, auch von Kaiser Mutsuhito ansgezeichneten Modernen zu erkennen.

Die Neigung zur Groteske, die der Linienführung Korins so oft eine überraschende und eigenartige Richtung gibt, hat ihn zuweilen gedrängt, sich auch im eigentlichen Toba-yé zu versuchen, worunter weniger der Stil und die Motive eines Karrikaturisten als eine von ausgelassener Laune diktierte Malerei verstanden wird. Aus der Reihe dieser Bildchen sei „Das Spiel um Otafuku“ als gute Probe Korinschen Humors

DAS SPIEL UM OTAFUKU
(Aus Korin gwafu).



herausgegriffen. Daikoku, der Gott des Reichtums, Ebisu, der japanische Neptun, der hier aber nicht auf einem Fisch reitet, sondern aufrecht steht und eine Angelrute im linken Arme hält, dazwischen die Lachegöttin Otafuku, die in grauer Vorzeit durch ein schlüpfriges Tänzchen die gekränkte Sonnengöttin — das Licht der Welt — aus dem Schmollwinkel lockte, diese etwas kurzbeinige Trias ordnet sich zu einem seltsamen Reigen, zupft und neckt sich. Otafuku bildet trotz ihrer stark angeschwollenen Backe das Streitobjekt für die beiden Männer; sie trägt einen weissen Kimono und Unterkleider von Rosa und Ziegelrot. Ebisus Überrock ist blau, die Hosen sind weiss. Daikoku prangt in Malachitgrün und Gold.*) Wer sich diese lustigen Farben vergegenwärtigt und einen willigen, förmlich tanzenden und jeden Ernstes baren Strich, der wird die Heiterkeit der grossen japanischen Kinder über eine so harmlose Buffonerie, deren ganze Komik im

*) Nämlich auf der Reproduktion, die mir s. Z. vorlag. Nachdem ich sie mit dem Blatte in Hoitsus „Korin Gwafu“ verglichen habe, finde ich, dass die von mir zuerst benutzte Reproduktion beträchtlich von der des Hoitsu abweicht. Ob dieser sich eng an Korins Vorlage gehalten hat, scheint indes auch fraglich.

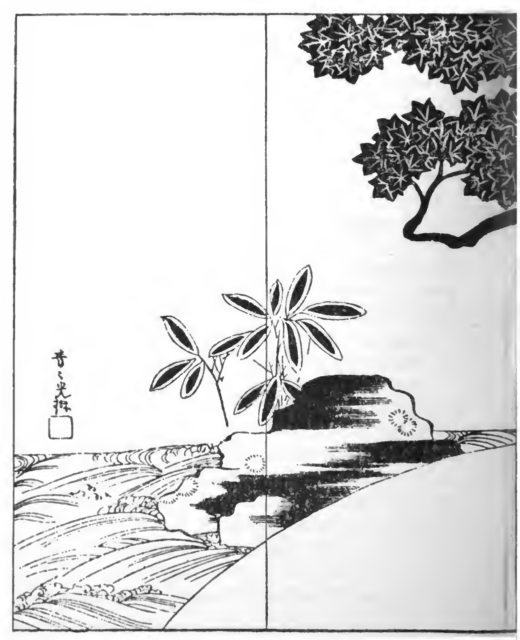
Liniament steckt, vielleicht nicht als eine allzu kindhafte verurteilen.

„Korin ist der am meisten japanische der japanischen Maler. Er scheint ein Gegenfüssler unseres Geschmacks und unserer Gewohnheiten; er bezeichnet den Höhepunkt des Impressionismus, wenigstens des Impressionismus der Wirkung nach, denn seine Ausführung bleibt verschmolzen, leicht und glatt, sein Pinselstrich ist erstaunlich weich, geschwungen und ruhig. Korins Zeichnung ist stets seltsam und überraschend; seine Motive, nur ihm eigen und einzigartig in der japanischen Kunst, haben eine etwas linkische Naivetät, die stutzig macht aber man gewöhnt sich schnell daran, und wenn man sich Mühe gibt, sich auf den Standpunkt japanischer Ästhetik zu stellen, gelangt man dazu, den unaussprechlichen Reiz und Geschmack in ihnen zu sehen, einen harmonisch fliessenden Wohlklang von bestrickender Wirkung. Unter oft kindlichem Äussern entdeckt man ein wunderbares Verständnis der Form, eine Sicherheit der Synthese, die kein anderer japanischer Künstler in demselben Grade besessen hat, und die für die Verwertung in der dekorativen Kunst ausserordentlich geeignet ist. Jene wogende Weichheit der Umrisse, die

in seinen späteren Werken alle Ecken der Zeichnung abrundet, verführt bei näherer Betrachtung gerade durch ihre Seltsamkeit."

Mit diesen Worten hat Louis Gonse vor fast dreissig Jahren das Wesen der Korinschen Kunst definiert. Hält heute auch nicht jeder seiner Sätze vor der bereicherten Erkenntnis mehr Stand (wie der, dass Korins Motive nur ihm eigen und einzigartig in der japanischen Kunst wären), so malt das Lob des feinsinnigen Kritikers doch sehr anschaulich die prickelnde, beunruhigende Wirkung, die der Abendländer bei der Betrachtung charakteristischer Werke des Genroku-Meisters fühlt, den sinnlichen Choc, den wir einmal empfangen haben und nicht mehr von uns abschütteln können.

Korin spannt unsere Sehnerven in grausamer Weise an, ja, er mag die für seichte Linienkantilene Empfänglichen sogar beleidigen. Wer von ihm die Bestätigung selbstgefundener Schönheitswerte erwartet, ist enttäuscht. Die Linienrhythmik der japanischen Holzschnittmeister wird von europäischen Augen schnell begriffen, denn ihre Wirkung beruht auf Gesetzen, die hellenische Vasenmaler schon kannten und die nach langer Zeit der Unkultur nur in exotischer Verbrämung aufzutauchen brauchten, um abermals in unsere Ästhetik überzugehen.



Ahorn am Ufer (Vor



einem vierteiligen Setzschirm)

Korins Liniament und seinen Farben fehlt dieser Zauber schneller Zugänglichkeit. Da, wo sein Pinsel ausschweift (und diese Exzesse prägen sich dem Auge und dem Gedächtnis vor allem ein), schlägt kein Analogon die Brücke zu bequemem Begreifen. Nicht seine Motive sind einzigartig, sondern die scheinbar linkische Art ihrer Ausführung, die Naivetät der Auffassung in einer Periode des höchsten sinnlichen Raffinements. Dass Korins künstlerische Naivetät das Produkt scharfsinniger Überlegung und eines an der japanischen Antike geschliffenen Geschmackes ist, dass seine Manier, die Dinge zu betrachten und sie stückweise bis zur Bizarrerie vereinfacht und übertrieben lebhaft koloriert vor sich hinzustellen, nur mit der empfindlichen Netzhaut des Gourmet erklärt werden kann, diese Erkenntnis wird der aristokratischen Kunst des Genroku-Meisters nichts von ihrem Aroma rauben.

Doch es gilt, sich mit einigen dieser Exzesse Korins auseinanderzusetzen, die raffinierte Buntheit seiner Palette, die kindliche Einfachheit seiner Zeichnung an besonders charakteristischen Werken zu demonstrieren. Ich will mit einem wundersamen Daruma-Bilde (im Besitz des Kinkakuji-Tempels, Kyoto) beginnen. Dieser buddhistische Heilige, der neun Jahre hindurch in

religiöser Versunkenheit vor einer Wand kauerte, bis ihm die Beine abstarben, ist ein Lieblingsmotiv der japanischen Künstler bis zu Hokusais Zeit geblieben. Wie in unseren Akademien griechische Götterköpfe nach Gipsen kopiert wurden, so wurde in den Malschulen des Inselreiches der Daruma-Entwurf gelehrt. Von klassischen Vorbildern sei nur das des grossen Sesshiu und das imposante Werk Soamis (Kyoto, Privatbesitz)*) genannt.

Auch bei Korin ist es das Brustbild eines schwarzbärtigen Mannes, der die Hände faltet und mit extatischem Ausdruck in die Weite starrt. Der stark zurückweichende Schädel ist jedoch, entgegen der Tradition, ohne Kapuze. Mit einem wahren Furor hat der Künstler den Kontur und die Falten des einfachen Gewandes hingeschrieben. Selbst in der Geschichte der Kano-Malerei, die die Schwarzweissskizze ganz nach der Seite des Virtuosen ausbildete, sind Beispiele einer derartigen Pinselverve rar.

Das wäre das Liniament. Ein Rot kommt hinzu,

---

*) Ging während der Drucklegung dieses Buches in den Besitz des Herrn G. Jacoby, Berlin, über, der damit eine der gewaltigsten Schöpfungen buddhistischer Kunst erworben hat.

das den erregenden Eindruck der Zeichnung zu einer mit Worten schwer nachzumalenden Eindringlichkeit der Wirkung steigert. Blutrot leuchten die festgeschlossenen Lippen aus dem schwarzen Bart heraus. Das Kleid des Heiligen, das die Brust offen lässt, ist das zweite, massigere Rot, eine ungebrochene betäubende Farbe, der der Blick kaum Stand zu halten vermag und der er sich doch immer wieder entgegenwirft.

Das zweite Werk heisst „Die Entführung". Es ist wahrscheinlich, dass Korin hier auf einen bereits von ihm behandelten Stoff (Das Feld von Musashino) zurückgegriffen hat, in dem man eines der Liebesabenteuer Narihiras erkennen will. Ein stilistischer Zusammenhang besteht nicht.

Man schweigt lange, wenn man diese „Entführung" zum ersten Male erblickt, und man fühlt allmählich deutlicher und deutlicher, dass hier ein ganz neuer Akkord angeschlagen ist, an den wir unsere Ohren erst gewöhnen müssen.

Der eine Flügel des bauschigen Ärmels ist weit von dem gebückten Manneskörper abgespreizt, und hinter ihm erscheint der Leib der Frau, glatt und schwarz wie eine Robbe. Die beiden Arme des jungen Weibes sind um den Hals des Geliebten geschlungen, Brust und

Die Entführung.
Aus dem Buche: Korin shinzen hyaku-zu.



Leib ruhen auf seinem Rücken, und das weibliche Gewand schleppt lang hinter dem Paare drein.

Nur ein Bauer wird an dieser Skizze Verzeichnungen rügen, die vielleicht etwas gewagte Form der Schuhe belächeln. Das Blatt ist eine Reproduktion nach Korin, von der Hand des Fujiwara Mitsunobu, dem wir lieber als dem Meister selbst die Brutalität der Knöchel ankreideten. Doch hat Korin nicht vor zeichnerischen Rücksichtslosigkeiten zurückgeschreckt. Wie wenig anziehend für uns Europäer ist dieses Mannsgesicht, das Antlitz eines vornehmen, dem Narihira ähnlichen Japaners alter Zeit, mit seiner Stülpnase, den rasierten und an anderer Stelle aufgeschminkten Brauen, dem hässlichen Yeboshi auf dem Kopf, unter dem das Mage (der nach oben geschnürte Zopf) ruht. Wie wenig graziös erscheint die Bewegung des Körpers in dem wulstigen Gewande! Geht man aber der mit wundervoller Sicherheit hingeschriebenen Silhouette nach, diesem energischen, einfachen, saftigen Strich, folgt man dem melodischen Wogen der Kurven, der schwarzen und hellen Flächen, so hört man gleichsam die Musik dieser Linien, fühlt man ihren geheimnisvollen, strengen und ungewohnten Reiz.

Korins Meisterwerk, das demnächst den schönsten

Perlen der Malerei beider Hemisphären zugerechnet werden wird, befindet sich als Dekor eines zweiteiligen Setzschirmes in der Sammlung des Marquis Yoshinari Satakė zu Tokyo. Es sind die Porträts der „Sechsunddreissig Dichter", die der Oberstaatsrat Fujiwara no Kintō, der arbiter elegantiarum des Kaisers Ichijo (987–1011) als die Klassiker des Liedes pries, wofür sie noch heute gelten. „Durch die Gewalt ihrer Verse haben sie Himmel und Erde erzittern lassen, Teufel bezwungen und Gnade und Nachsicht selbst von den Unbarmherzigen erlangt"

Narihira, Ono no Komachi, Hitomaro, Akahito sind darunter und vollzählig ihre grossen Rivalen aus vier Jahrhunderten. Sie haben sich in einem irdischen Raum, der durch Vorhänge und die buntgestreifte Matte abgegrenzt ist, zu einem Uta-Turnier versammelt. Korin stellt sie dar im Augenblick des Schaffens. Er muss selber gedichtet haben, der feine Chajin, denn wie hätte er sonst diese typische und verinnerlichte Gebärde des Grübelns so scharf und schlagend erfassen und interpretieren können. Wie Schmetterlinge fliegen die Epitheta ornantia, die farbigen und aromatischen Wortspiele herum in der Luft, es gilt, Narihira, sie in deinem goldmaschigen Köcher aufzu-

fangen. Und er verdreht die Augen, und Komachi senkt den schönhaarigen Kopf, zieht die Schultern sachte an und lauscht der inneren Stimme. Einer der geschorenen Priester hat wunderbaren Frieden im nachdenklichen Gesicht: seine Verse, die er kommen sieht, die sanft und wohlgeordnet in sein Gehirn eintreten, werden milde und heiter sein wie ein schöner Morgen zur Kirschblütenzeit.

Ja, die Schädel sind verzeichnet, die Augen schielen, manch ein Profil scheint fratzenhaft hässlich — und doch ist niemals in der Malerei beider Welten der Moment der Intuition so beredt, mit so warmer und neuer Sinnlichkeit geschildert worden.

Welch einen Teppich edler Farben hat Korin hier ausgebreitet! Lichtblau, Grün, Kupferrot und mehrere Braun sind in den Grund von mattem Gold gewirkt, das Schwarz einzelner Kleider und jenes ganz tiefe des Frauenhaares und der Kappen sind wie grosse Fetttropfen dazwischengestreut, vorlaute Töne dämpfend und jene grosse Harmonie aller Klänge schaffend, der wir uns gläubig und ohne langes Fragen als einem köstlichen Wunder ergeben.

Unsere perspektivischen Gesetze hat Korin nicht beachtet, und doch darf man hier nicht von einem

völligen Fehlen der Perspektive reden, ohne die fünfunddreissig hockende Personen in einem kleinen Innenraum nicht sichtbar zu machen wären.

Jede der Physiognomien ist (eine Seltenheit auf einem japanischen Gruppenbilde!) individuell charakterisiert. Haltung, Bewegung und Kostüm tragen dazu bei, die einzelne Erscheinung in der Vielheit zu isolieren, ihr das Gepräge einer festumrissenen Persönlichkeit zu verleihen.

Ist Korin auch auf das Innenleben der einzelnen Figuren mit besonderer Lebhaftigkeit eingegangen, so vergass er doch über das interessante Detail nicht sein Ziel. Dieses Ziel war ein ganz japanisches: aus dem Motiv der inneren Bewegung von fünfunddreissig Menschen einen Gobelin zu schaffen, in dem Geist und Leib im Grunde doch nur ein Ornament bildeten, bunt schimmernde Körperchen darstellten, die sich aus der Entfernung zu einem herrlichen, mildstrahlenden Mosaik zusammenschlossen.





DIE SECHSUNDDREISSIG DICHTER
Zweiteiliger Setzschirm mit farbiger Malerei auf Goldgrund
Besitzer: Marquis Yoshinari Saraké Tokyo.



ALS WIR HEUTE DEN KLEINEN WEG entlang schritten, den wir täglich gehen und der ganz in der Sonne lag, in der Sonne von elf Uhr vormittags, ist mein Bruder vor den Bäumchen, die die Allee säumen, stehen geblieben. Und er hat mich sehr ausführlich auf die Ähnlichkeit aufmerksam gemacht, die zwischen den Schatten der Äste, des Gezweiges, der sprossenden Blättchen auf der Allee und jenen Zeichnungen in japanischen Büchern besteht, wie auch auf die geringe Verwandtschaft dieser von der Sonne geschaffenen Zeichnungen mit denen der Franzosen . . .“

Es liesse sich ein hübsches Buch darüber schreiben, nach welchen Gesichtspunkten unsere Landschafter und die der Japaner die Natur betrachtet und für ihre Zwecke benutzt haben. Dass diese Gesichtspunkte in beiden Hemisphären anfänglich dekorative waren, dass die Landschaft lange nur schmückendes Beiwerk blieb, deren Formen die Stimmungen der dargestellten Menschen sanft weitertönten, hat zu interessanten Stil-Analogien geführt. Die strenge Architektonik der trecentistischen und noch vieler quattrocentistischen Bilder beengte die Ausdrucksmöglichkeit der Einzelglieder. Noch auf Botticellis „Frühling“ vertreten die steifen, wie ausgezählten Blümchen die Steine des Mosaikfussbodens, die kerzengeraden Bäume mit ihren scharf vor der Lichtung herausgearbeiteten Silhouetten die Säulen, vor denen sich kaum verhüllte Körper mit nachdenklicher Grazie bewegen. Es herrscht die Symmetrie eines Frieses, einer Gobelindarstellung. Auf desselben Künstlers „Sebastian“ geht dann ein freierer Luftzug durch die Hintergrundlandschaft, ein einzelner Baum ist in schlanker Silhouette vor den weiten Horizont gestellt, die kahlen Zweige eines anderen, dessen Stamm vom Bildrande abgeschnitten wird, ragen als feine Nerven in ein Stück Himmel hinein, vibrierend im Frühlingswinde.

Als Ganzes wirkt jedoch auch dieser Landschaftstypus noch künstlich und unpersönlich wie gewisse Szenerien der Chinesen, die von den Japanern gern kopiert werden. Perugino, dessen Farbensinn so ganz japanisch ist, weil der Umbrier in seiner Heimat ähnliche Tonstimmungen sah wie sie im Yamato-Reiche beobachtet wurden, blieb bei der gedehnten Ferne seiner Vorgänger; aber die Art, wie er die braunvioletten Hügelketten über das Bild verteilt, eine Vorliebe für die mageren Formen des Frühlings, für hohe, dünne, spärlich belaubte Bäume, diese ganze, in ihrer Eigenart etwas übertriebene Natur zeigt Ansätze zu selbständigem Ausdruck. Sie verliert denn auch von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an Symmetrie, an Gebundenheit. Lionardo malt hinter das Brustbild einer bleichen Dame (Galerie Liechtenstein) das exotische Gewirr eines Bambusstrauches, dessen stachliges Blattwerk aus einem japanischen Kakemono herausgenommen sein könnte. Über dem Kopf des sitzenden Feldmessers auf der Leinwand Giorgiones heben sich die Silhouetten von ein paar Bäumen scharf vom Himmel ab. Ihre kahlen Äste überschneiden sich in Linien, die im Lande der süssen Kantilene vielleicht als schwach empfunden worden sind, die in Japan aber niemanden befremdet hätten.

Sehr viel später als in Japan wird bei uns die Landschaft zu einem selbständigen Vorwurf erhoben. Mit dem Augenblick, mit dem man die dekorativen Gesichtspunkte verliess, mit dem man, dem Worte Dürers zufolge: „je genauer dein Werk dem Leben gemäss ist in seiner Gestalt, je besser es erscheint“ die in der Natur beobachteten oder in sie hineingelegten, malerischen, zeichnerischen und Stimmungswerte getreu zu reproduzieren sich bemühte, stellen sich unüberbrückbare Divergenzen ein zwischen japanischer und abendländischer Landschaftsauffassung.

Was Korin in seinem Gärtchen von Kuramaguchi beobachtete und sich aufschrieb, ist so typisch japanisch, dass an den dort konzipierten Werken und jenen, die stilistisch mit ihnen zusammenhängen, eine Vorstellung gewonnen werden kann, wie sich die Natur im Auge hervorragender japanischer Maler spiegelt.

In der diesen Abschnitt einleitenden Tagebuchnotiz der Brüder de Goncourt ist bereits auf eine der charakteristischen Nuancen hingewiesen. Während unsere Maler (und nicht nur die französischen, wie Goncourt schreibt) sich lediglich mit den farbig bewegten Erscheinungen oberhalb der Erde beschäftigten, haben die Japaner gern und oft die Natur selbst als Künstlerin belauscht



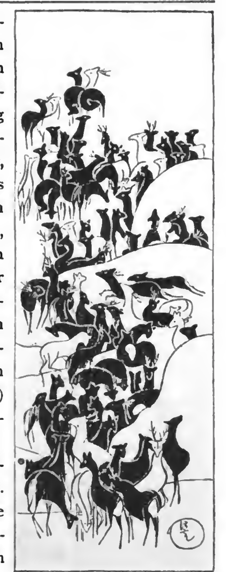
DIE SECHSUND
(Aus Korin

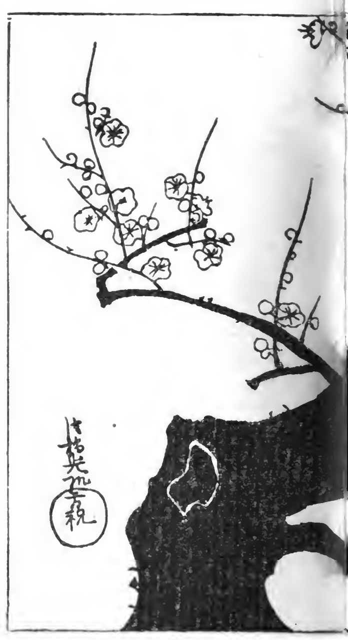
DREISSIG DICHTER
gwafu).



und ihre Zeichnungen aufgehoben. Denn sie lagen auf der Erde, für jedermann sichtbar, der einen sonne- oder mondbeschienenen Weg entlang schritt. Einem Menschen mit Augensinnlichkeit, dem die Zeilen der Goncourts lediglich eigne Erfahrungen und Reflexionen betätigen, wird es ganz unerfindlich sein, wie sich unsere Maler und vor allem unsere Kunstgewerbler diese zu unseren Füssen ausgebreiteten Zufallsskizzen (die freilich ganz ohne „Seele" sind) jahrhundertelang haben entgehen lassen können.

Korin hat solche Anregungen mehrfach verarbeitet. Zumal in der auf schwarze Holzschnitte reduzierten Reproduktion seiner Werke von





Weifse Pflaumenblüten (Von



nem zweiteiligen Setzschirm)

der Hand seines Verehrers Hoitsu tritt die Ähnlichkeit dieser Zeichnungen mit Sonnenlichtreflexen klar zutage. Er malt einen blühenden Pflaumenbaum, einen knorrigen Ahorn, dessen Äste sich weit wie Fangarme in die mit wenigen Linien skizzierte Flusslandschaft hineinstrecken, den Ast einer Kiefer, ein Brückengerippe, dass sich über nicht einmal angedeutetes Wasser spannt, ein ganzes Rudel Hirsche auf einem vielfach gewundenen Felswege in höchst witziger Perspektive, den Leib eines Reihers, den Berg Fuji oder Schwertlilien als Dekor von Fächern, Setzschirmen, Schwertstichblättern — und sie wirken in ihrer zuckend lebendigen, scharfen und einfachen Silhouette nicht anders als Schlagschatten der wirklichen Objekte.

Dieser Charakter wird selbst dort kaum vermisst, wo Korin seine Pflanzen und Tiere in eine bunte Hülle kleidet. Er malt die Camellia japonica oder eine Päonie als Kakemonos. Das erste in zwei Tönen, grün und rot, das andere in grün und Kremserweiss. Wir haben seit dem 17. Jahrhundert, in dem die Holländer sich Sammlungen seltener und kostspieliger Blumenkulturen anlegten, Blumenmaler aller Gattungen gehabt, solche, die sich an die bewährte Schablone der Mittelachsen-Komposition hielten und ihre Leinwand mit einem

CAMELLIA JAPONICA
Farbiges Kakemono auf Papier
Besitzer: Vicomte Sadahiro Hisamatsu, Tokyo.



üppigen Farbenfeuerwerk überluden, und andere, geschmackvollere, die ihre Blumenvase in die Ecke des Bildes rückten, nur ein paar feine Akkorde anschlugen oder, wenn sie die Fülle reizte, ganze Boskette und Beete, Felder von Lilien, Hyazinthen, Tulpen malten, darauf hinaus, die täuschende Impression eines Parkausschnitts, ein Stück Welt mit der Vorspiegelung von fliessendem Licht und kosender Luft zu geben.

Korin interessiert nur die Wahrheit des Pflanzentypus, nicht die seiner Anordnung. Gab es auch schon zur Zeit der italienischen Renaissance Menschen, die sich wie Papst Pius II. an dem „einzelnsten erfreuten, an den blauwogenden Flachsfeldern, dem gelben Ginster, welcher die Hügel überzieht, selbst am wilden Gestrüpp jeder Art und an einzelnen prächtigen Bäumen", so wäre es doch niemals einem europäischen Maler eingefallen, in einem derart leeren Vorwurf das Hauptthema eines Bildes zu erblicken. Die Japaner, und Korin hier als ihr Repräsentant, lehren uns, dass die malerische Interpretation eines einzigen Blütenzweiges die zartesten Bildwirkungen in sich schliessen kann. Bei der gleichen Konzentration des Schauens ist die Art sinnlicher Empfängnis bei dem feinfühligen Kirchenfürsten doch sehr verschieden von der eines Korin. Der Italiener beugt

seine Knie vor der Natur, der Japaner kritisiert und korrigiert sie. Die Ästhetiker des Inselreiches nennen die Manier, „Blumen, Gräser, Fische, Insekten usw. genau der Natur gleich zu gestalten", einen „Gemeinplatz" und fordern, dass „zwischen den Gegenständen der Wirklichkeit und ihrem malerischen Abbilde eine gewisse Verschiedenheit bestehe." Das heisst nichts anderes, dass sie die stilisierte Natur höher stellten als das grobe, ungehobelte und geistlose Panorama der Wirklichkeit.

Ich glaube, eine beruhigte Zeit, die sich durch die einstmals recht nützlichen Wirklichkeits-Fanfaronaden Courbets und seiner Nachbeter nicht mehr betäuben lässt, wird sich langsam der japanischen Auffassung nähern, mögen auch noch zehn Zolas jene Wahrheitsfanatiker aus vollen Lungen preisen. Also steuern wir, die dritte Generation, abgelebt, aber voller Kulturbewusstsein, wieder dem Hafen des einst vielverlästerten Idealismus zu?

Idealisiert Korin? Man könnte es sagen. Seine camellia japonica ist so elegant gewachsen wie ein sorgsam ausgesuchter und beschnittener Zweig in der Blumenvase des Tokonoma. Auch die feuerroten Blüten pflegen sich in der Natur nicht so geschmackvoll auf

bestimmte Quantitäten Grün zu verteilen. Und in dieses Grün der Blätter sind goldene Adern eingezeichnet, wie in das Rot der Blüten goldene Staubfäden. Schliesslich wächst der Zweig in einer so graziösen Weise aus der interesselos behandelten Erde, dass man nie und nimmer an die Möglichkeit einer Begegnung mit einem solchen Naturprodukt glauben würde. Um so sonderbarer berührt die Form einzelner Blätter. Ihre Konturen sind nicht so gleichmässig wie die der übrigen, und sie haben Flecke auf der oberen dunkleren Seite. Korin malt eine Kamelie, deren Blätter von Raupen angefressen sind.



Auch auf dem Päonien-Kakemono mengt er Wahrheit mit Dichtung. Das kalkige Weiss der Blüte, die feinen kupfergrünen Schattierungen der Blätter, ihre Mattigkeit — dies alles ist der Wirklichkeit mit scharfem Organ abgelauscht. Nur die goldenen Blattadern und das raffinierte Arrangement der Pflanze in dem aparten Rahmen erinnern an den platonischen Liebhaber der „wahren Natur."

Korins mächtiges Stilgefühl, sein Bestreben, mit wenigen, aber beispiellos starken Mitteln den dekorativen Inhalt eines Themas plastisch herauszuarbeiten, hat ihn dann mehr und mehr der Realität entfremdet. Von den reichlich gefüllten, nicht immer schnell fasslichen Kompositionen („Blumen der vier Jahreszeiten", „Ahorn und Podocarpus chinensis", „Herbstpflanzen unter dem Mond" usw.), die man Aphorismen eines Malers nennen möchte, gelangte er zu klar aufgebauten, archaisch einfachen Werken. Die Naivetät, mit der er ein Feld dunkelblauer Iris über die ganze Länge eines sechsteiligen, goldgrundierten Faltschirmes setzt, und die Wucht und Lebendigkeit der Wirkung hat in der japanischen Kunstgeschichte keine Parallele. Hier ist noch eine einfache, grossgesehene Natur. Auch das Gemälde der wilderregten Wellen (dieses Motiv hat

KRANICH AM AHORNBAUM
Zweiteiliger goldgrundierter Setzschirm
Besitzer: Baron Yanosuke Jwasaki, Tokyo.



Korin sehr geliebt) auf dem herrlichen Setzschirm des Herrn Kinshichi Beppu in Tokyo besitzt die Impetuosität, das hinreissende Tempo der realen Erscheinung. Man glaubt das Brausen der flaschengrünen Sturzwellen zu hören, das Zischen der zu Schaum gepeitschten Wasserteile, deren weisse Fänge über den felsgrottenartigen Bildungen sich nach unsichtbaren Opfern auszustrecken scheinen. Korin gibt eine Harmonie aus blau und grünlich schimmerndem Gold. Das mächtige Relief der Zeichnung erhält durch eine schwarze Reproduktion vielleicht noch mehr Grösse und Heftigkeit als durch die pretiösen goldigen Tinten, die den Dekorator so sehr reizten. Die schöne Lösung, die Hokusai ein Jahrhundert später für dieses Thema fand, verblasst vor der Herbheit und Männlichkeit des Korinschen Stiles. Hokusai ist reiner Verstandesmensch, Korin Poet.

„Die drei Kiefern“ und der „Reiher unter dem Ahornbaum“ (der japanischen Tradition nach gehört ein Hirsch unter diesen Baum) heissen zwei seiner schönsten Gedichte. Sie verlieren, wie jedes grosse lyrische Kunstwerk, den ganzen Schmelz, wenn man ihren Inhalt in Prosa überträgt. Man muss sehen, lange und andächtig sehen, zu welchen koketten Formen der Künstler diese drei Kiefernstämme gebogen hat, wie naiv sie in die

Erde gestellt, wie artig die Moosflecke auf die Rinde geklebt sind. Dann muss man den streifigen Himmel betrachten, der wie das Wasser unter ihm zu flimmern scheint, obwohl man glauben könnte, dass Korin hier nur nachlässig seinen Pinsel ausgewischt hat.

Und soll ich nach so vielen Huldigungen an den grössten lyrischen Impressionisten unter den japanischen Malern noch neue epitheta ornantia an eine Schilderung des „Reihers unter dem Ahorn“ verschwenden? Soll ich auf die sich jedem selbst darbietenden Widersprüche aufmerksam machen, auf die sehr schwache „Richtigkeit“ des Baumwuchses, der Farbe dieser Blätter, auf die täuschend wahre Interpretation des Reihers, Dinge, die zusammengenannt wie eine Absurdität klingen und die durch Korins Pinsel zu einem Konkretum geworden sind, das alle logischen Einwände durch seine herrliche und harmonische Schönheit niederschlägt und uns nur zu schauen, immer wieder zu schauen und zu staunen zwingt?

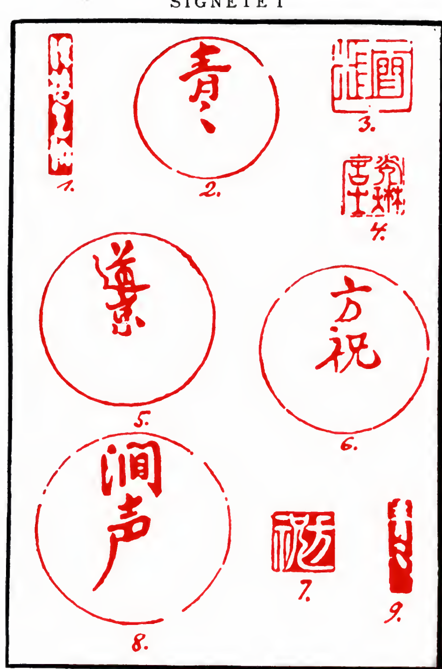
ERKLÄRUNG DER SIGNETE KORINS

(Siehe die beiden folgenden Seiten)

1. Hokyo Korin.
2. Seisei.
3. Kansei.
4. Korin Koji.
5. Doshu.
6. Hoshuku.
7. Hoshuku.
8. Kansei.
9. Seisei.
10. Hoshuku.
11. Korin.
12. Hobokur.
13. Kansei.
14. Hoshuku.
15. Korin.
16. Jakumyo.
17. Seisei.
18. Korin.
19. Seisei.
20. Jakumyo.
21. Kansei Jakumyo no sho.
22. Korin.
23. Hoshuku.



SIGNETE I



SIGNETE II



NACHWORT

Der Autor hält es für seine Pflicht, festzustellen, dass diese Studie schon im Jahre 1904, vor seiner Reise nach Japan, entstanden ist. Sie war als Abschnitt einer Geschichte japanischer Malerei gedacht und will daher nur über den Maler, nicht auch den Lackkünstler Korin orientieren. — Für manche wertvolle Auskunft, die ich während der Niederschrift und während der Korrektur von Herrn Takahira Tsuji, Lektor am orientalischen Seminar der Universität Berlin, empfing, gebührt diesem liebenswürdigen Freunde öffentlicher Dank.

Grunewald-Berlin, Oktober 1907

Friedrich Perzyński



VERZEICHNIS DER NACH DEM TODE KORINS ERSCHIENENEN HOLZSCHNITTWERKE

Skizzen nach Arbeiten des Meisters enthaltend:

KORIN EHON MICHI SHIRUBÉ (Führer durch das Werk Korins)
Illustrator: NONOMURA CHUBEI
Verleger: KIKUYA KIHEI in KYOTO
3 Bde. 1735. 26 cm × 28 cm

KORIN GWAFU (Sammlung von Skizzen Korins)
Illustrator: HŌCHU
Drucker: MATSUDA SHINSUKÉ
Verleger: OMIYA YOHEI
2 Bde. 1802. 26 cm × 18 cm. 25 Farbentafeln
Neuer Abdruck. 1895. Verleger: N. YAMADA, KYOTO.

KORIN GWAFU (Sammlung von Skizzen Korins)
Herausgeber: TANEGUCHI HOKYO
Vorredner: TESSAI SANJIN HYAKUREN
Verleger: TANAKA JIHEI
Band 1. 1891. Kyoto. 29 cm × 41 cm

KORIN HYAKUZU (Hundert Zeichnungen Korins)
Illustrator: HOITSU
2 Bde. 1815. Yedo. 27 cm × 18 cm. 77 Seiten Illustrationen.

KORIN HYAKUZU KŌHEN (Supplement zu den Hundert Zeichnungen Korins)
Illustrator: HOITSU
Verleger: HANAFUSA BUNYO
2 Bde. 1826. Yedo. 26 cm × 18 cm. 73 Seiten Illustrationen.

KORIN MANGWA (Skizzen nach Korin)
Verleger: SUMIMARUYA JINSUKÉ
2 Bde. 1819. Yedo. Diese Veröffentlichung ist aus dem Inhalt der drei Bände des KORIN EHON MICHI SHIRUBÉ von 1735 zusammengestellt.

KORIN GWASHIKI (Stil der Zeichnungen Korins)

Illustrator: IMAÏ SOÏ
Verleger: TSURUGAYA KYUBEI
Holzschneider: AÏKAWA
1 Bd. Kyoto (Osaka?) 1818. 25 cm × 18 cm.

KORIN SHINSEN HYAKUZU (Hundert neu ausgewählte Zeichnungen Korins)

Illustrator: KOSSU FUJIWARA MITSUNOBU
Holzschneider: SHIMIZU RYUZO
Verleger: IZUMIYA KINÉMON
2 Bde. Yedo. 1864. 25 cm × 18 cm

MASTERPIECES SELECTED FROM THE KORIN SCHOOL

Autor: SHIICHI TAJIMA
Verleger: SHIMBI SHOIN
Tokyo. 1903/04/06. Vollständig in fünf Foliobänden, von denen bisher drei erschienen sind. Die beiden ersten behandeln die Werke des Meisters selbst, während die folgenden Bände Arbeiten im Stile Korins enthalten. Diesem Werke entnahmen wir einen Teil unserer Abbildungen.



Von demselben Autor erschienen:

Bei MARQUARDT & Co. in BERLIN, 1903.

DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, seine Geschichte und sein Einfluss.

Mit zwei farbigen Kunstbeilagen, acht Vollbildern in Tonätzung und zwanzig japanischen Vignetten. — II. vermehrte und verbesserte Auflage (5.—10. Tausend). 1904. Kartoniert 1.50 M., in Leder gebunden 3.— M., Luxusausgabe 10.— M.

Bei VELHAGEN & KLASING in BIELEFELD, 1904.

HOKUSAI.

Mit 97 Abbildungen und 6 farbigen Einschaltbildern. Preis 4.— M., Luxusausgabe 20.— M.

Bei ALBERT LANGEN in MÜNCHEN, 1904.

WELTSTADTSEELEN. Novelletten.

In Vorbereitung:

IHARA SAIKWAKU, Koshoku Ichidai Otoko („Ein Lüstling“).

In freier Übertragung der Erstausgabe des Jahres 1682. Mit Illustrationen Moronobus.

do. Ichidai Onna „Ein wollüstiges Weib“ 1686.

do. Gonin Onna „Fünf Weiber der Wollust“ 1686.

do. Danshoku Okagami (Grosser Spiegel der Knabenliebe. 1687.

Mit den Illustrationen der Original-Ausgabe.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.



